Uma superfície de gelo ancorada no riso

a atualidade do grotesco em Hilda Hilst

Reginaldo Oliveira Silva

Reginaldo Oliveira Silva

Uma superfície de gelo ancorada no riso:
a atualidade do grotesco em Hilda Hilst

Reginaldo Oliveira Silva

Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst

CAMPINA GRANDE - PB
2013

A EDUEPB segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Cidoval Morais de Sousa | ***Diretor***

Arão de Azevêdo Souza | ***Editor Assistente de projetos visuais***

Antonio Roberto F. da Costa | ***Editor Assistente de Conteúdo***

Design Gráfico
Erick Ferreira Cabral
Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes
Lediana Costa Furtuoso
Leonardo Ramos Araujo

Comercialização
Álisson Albuquerque Egito

Divulgação
Zoraide Barbosa de Oliveira Pereira

Revisão Linguística
Elizete Amaral de Medeiros

Normalização Técnica
Jane Pompilo dos Santos

Ilustração da Capa
El Tio Paquete de Francisco de Goya, 1819-1820. Óleo sobre tela com 39x31 cm. Museu Thyssen Bornemisza. Madri, Espanha.
[*Imagem de domínio público* livre de restrições conhecidas, segundo a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 - Lei de Direitos Autorais]

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL - UEPB

809.915
S586s Silva, Reginaldo Oliveira.
Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst./ Reginaldo Oliveira Silva. - Campina Grande: EDUEPB, 2013. (Coleção Substractum).
324 p.

ISBN 978-85-7879-

1. Filosofia. 2. Literatura ficcional. 3. Escárnio. 4. Grotesco. I. HILST, Hilda. II. Título.

21. ed. CDD

O louco se fechou ao riso
Se torceu convulso de fingida agonia
E como se lançasse flores à cova de um morto
Atirou-me os guizos.
Por quê? Perguntei adusta e ressentida.
– Ó senhora, porque mora na morte
Aquele que procura Deus na austeridade.

Hilda Hilst

De que serviria um Deus que não conhecesse ira, vingança, inveja, escárnio, ardil, violência?

Friedrich Nietzsche

Tendo rido Deus, nasceram os sete deuses que governam o mundo. Quando ele gargalhou, fez-se a luz. Ele gargalhou pela segunda vez: tudo era água. Na terceira gargalhada, apareceu Hermes; na quarta, a geração; na quinta, o destino; na sexta, o tempo. Depois, pouco antes do sétimo riso, Deus inspira profundamente, mas ele ri tanto que chora, e de suas lágrimas nasce a alma. O universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido – não se sabe de que – de uma crise de riso louco, como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência.

Georges Minois

Sumário

Capítulo III

Introdução

Em 1975, Hans Robert Jauss, teórico da literatura alemão, em aula inaugural na Universidade de Constança, lança um desafio à teoria literária. Publicada com o título *História da literatura como provocação à teoria literária*, a preleção faz surgir a *estética da recepção e do efeito produtivo*, e propõe o leitor como centro norteador da análise dos belos textos. Embora com muitas críticas endereçadas à figura do leitor, a teoria então anunciada destina ao contexto da época em que nasce e se projeta, em sua primeira intenção, a perspectiva de restituir à História da literatura a legitimidade no trato histórico-estético das obras literárias.

Por outro lado, a recepção parece não ser apenas uma tematização do papel do leitor na abordagem dos escritos ficcionais. Antes, situa este que é o destinatário primeiro de qualquer escrito dentro de questionamentos históricos, dizendo respeito à época na qual vive, seja contemporâneo ou não do objeto que se põe a ler – e também de questionamentos estéticos, estruturas formais transmitidas por épocas anteriores ou desenvolvidas na atualidade. A tematização do leitor pressuporia a tematização de dois horizontes: o histórico e o estético, dos quais se serve todo leitor no enfrentamento dos textos. Estes dois horizontes conformam-se ainda dentro de uma estrutura de espera, ou horizonte de expectativas, tanto na perspectiva das querelas sociais quanto na das querelas estético-formais.

O leitor nunca está inocente quando se encontra com uma obra literária. Nele e para ele se põem à disposição os mundos e as criações precedentes ao ato da leitura – o contexto no qual nasce e forma a sua consciência, os seus preconceitos, as maneiras de ver e julgar o que é visto e vivenciado; o contexto de formas canonizadas por uma ou outra tradição da escrita, bem como as tentativas de adequação formal a conteúdos que constroem novas perspectivas para a enformação estética. Assim, a estética da recepção, muito além da perspectiva do leitor, traz para a crítica literária todo um arcabouço conceitual que lança nova luz sobre a maneira de pensar o leitor e a relação que o mesmo estabelece com os textos literários.

Na base dessa arquitetônica horizôntica da acolhida do longínquo, como alicerce, consolida-se uma estrutura dialógica que põe o leitor em face de mundos históricos trazidos pelas obras, o que faz da estética da recepção uma teoria da pergunta e da resposta no tocante ao confronto entre obras antigas e atuais – desenvolvida na esteira da dialética de pergunta e resposta, primeiro apresentada por Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método*, em seguida, conduzida ao contexto da crítica literária. *A dimensão histórico-hermenêutica da literatura* é o que permite Jauss (1994) insistir no seu plano teórico em face de outras teorias que discutem a relação com o leitor ou o problema da recepção. Acredita ele que a estética da recepção busca dar conta do "*processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e da resposta*".

Toda leitura (assim como o surgimento de um texto ficcional) se dá em atenção a um horizonte de expectativas, em que dois horizontes, o do leitor e o da obra, encontram-se e se confrontam; em que dois mundos históricos entram em conversação – tanto no que respeita a uma espera social quanto

estética. Trata-se, portanto, de pôr em diálogo dois mundos, dois pontos de vista, dois horizontes – o do leitor e do texto. Diálogo que se inicia com uma pergunta lançada da parte de um dos interlocutores. Ou a obra suscita um questionar que intima à leitura; ou um público de leitores, em face da persistência de problemas sociais ou morais, estéticos ou históricos, busca numa determinada obra uma resposta. Assim, a estética da recepção, para reforçar o argumento acima, consolida-se como teoria pertinente à compreensão dos textos ficcionais ao lançar a dialética da pergunta e da resposta como base de sustentação da relação entre o público leitor e os textos literários.

Tendo como fio condutor os engenhos conceituais da estética da recepção, o presente trabalho constitui-se de um esforço de aplicação da teoria de Jauss à obra da escritora paulista Hilda Hilst, e adota como *corpus* literário *Contos d'Escárnio/ Textos Grotescos*, segundo livro da considerada trilogia obscena. A reflexão aqui proposta apoia-se, portanto, no horizonte de espera, no horizonte histórico e no horizonte estético, a fim de problematizar o lugar que Hilda Hilst passa a ocupar na história (na história geral e na história da literatura) quando abriga na sua imaginação a perspectiva do grotesco. Trata-se de pensá-la desde a problemática da recepção e do fluxo histórico-literário do grotesco; de pensá-la no âmbito do que a hermenêutica tem determinado como atualidade das questões que, tanto os conteúdos plasmados na literatura quanto as formas a estes conteúdos emprestadas pelo gênio artístico, são transmitidas de uma época para outra. Trata-se de empreender uma reflexão sobre a atualidade (ou a recepção) do grotesco em *Contos d'Escárnio*.

Pretende-se com esta empreitada sustentar que Hilda Hilst responde com o seu escárnio a uma espera situada dentro de problemáticas históricas e estéticas, sendo de fundamental

importância à compreensão dos seus contos, elaborar a pergunta que sustenta o grotesco e nele se sustenta como concepção de mundo: *diante de um mundo em ruína, o que resta ao homem para delinear as suas ações e pensamentos?* Para o horizonte histórico, tem-se a caducidade da Igreja, da política e da moral; para o estético, o fluxo da consciência e as pseudo-narrativas dos enredamentos de um eu sitiado em si mesmo em elaborações psíquicas desordenadas. A considerar a imanência textual, o que permite aplicar essa estrutura à leitura de *Contos d'Escárnio* já se encontra anunciado nas primeiras páginas. Diz o narrador dos contos num intento claro de explicar a natureza das suas narrativas:

> Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida *tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu*. [...] Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos chineses não possuem tempo. Eu também não. (HILST, 2002a)

Deste recorte, inferiram-se os dois horizontes de que trata a teoria da recepção e também toda a organização do texto. Primeiro, a constatação de uma época que obstinadamente escreve lixo (o que torna todos dignos de serem escritores); em seguida, a comparação do tempo da narrativa com os verbos chineses, o que justifica o desordenamento das memórias bandalhas de Crasso. Cogita-se com isto, portanto, um ponto de partida para encampar a reflexão sobre o grotesco e a maneira particular de Hilda Hilst o configurar. Para tanto, a afirmação

que sustentaria essa atualidade (e as condições de recepção) apenas se consolidam recorrendo aos autores que se ocuparam do grotesco, de modo a sugerir a questão que lhe é inerente.

É neste propósito que Victor Hugo, Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser (em seguida, Adorno e Freud) entram em auxílio para sugerir a pergunta, acima proposta, peculiar a toda configuração grotesca. Embora os autores tenham discutido diferentes facetas do grotesco, sugeriu-se que eles se encontram num ponto comum: o *grotesco é o recurso necessário quando concepções de mundo entram em declínio*.

Em Victor Hugo, o grotesco invade a arte com a riqueza de possíveis formulações, sendo compreendido como um *descanso do belo*, uma *pausa da beleza*, de modo que esta retome seu lugar logo em seguida; trata-se, portanto, de um ponto intermediário para exibir aquilo que se opõe ao ideal cristalizado no belo, à diferença deste, de modo que seja investido, no paralelo com o disforme, de uma nova luz. O acento na diferença, explorando as condições periféricas do humano, fazendo face à eternidade permanente de uma perfeição idealizada, promove assim uma comparação entre a vida humana e a bestialidade do homem.

Já com Kayser (2003), tem-se a noção de que é grotesco o *estranho* e *assustador*, mas para o propósito de sustentar a questão do grotesco e a sua atualidade deve-se ter em conta a cronologia que ele indica como insurgências do grotesco na imaginação estética. Segundo sustenta, são três épocas em que o grotesco se oferece como resposta à pergunta por uma imagem do mundo, tendo-se em vista que aquela imagem sólida perdeu o seu teor de validade de reconhecimento: os séculos XVI, o XIX e o século XX. Cronologia que conduz à definição do grotesco, segundo o qual constitui o tipo de plasmação que constitui denúncia pela contradição de todo racionalismo e pensamento que se pretenda eterno e perene. O grotesco

desafia com o exagero, com o disforme, com a multiplicidade e recusa da unidade do belo toda ordem vigente que apela a argumentos racionais e se pretende eterna.

Segundo Bakhtin (2002), trata-se de um investimento no sentido de liberar o homem das necessidades inumanas, sendo um fenômeno de transição em face de uma cultura decadente, que perdeu o seu valor para a vida e para o mundo humano. Como toda cultura se consolida em bases metafísicas, idealistas e ostenta para sua segurança e transmissão o caráter de eternidade e universalidade, quando convalesce, o grotesco torna-se a forma de apresentar à consciência, pelo veículo da arte, esta convalescença e abrir caminho para um novo modelo de mundo. Não há como negar aqui, apesar da limitação, a noção de pausa e descanso no belo, de que fala Hugo; não há como afastar o grotesco como estranho, possível diante da realidade dos séculos XIX e XX.

Se se alinham as conclusões de Kayser (2003) à compreensão do grotesco como pausa, pode-se inferir que, nessas três épocas, o belo solicitou uma pausa e o grotesco entrou em cena; pode-se sugerir que *Contos d'Escárnio* nasce num novo momento de pausa do belo, num novo protesto contra uma racionalidade caduca, ainda reivindicando reconhecimento. Se a isto se emenda as pesquisas de Bakhtin, tem-se não apenas a confirmação da pergunta que orienta o grotesco, mas o ponto de chegada para a sua problematização na obra de Hilda Hilst, podendo-se tratar de uma espera que a autora atende com a trilogia obscena (o que ultrapassa a intenção de se alegrar, com que humildemente ela se explica, ainda contradizendo qualquer perspectiva de, na trilogia, ver apenas pornografia e escárnio inconsequente).

A pergunta elaborada desde aqueles autores explica a intenção de Crasso (que é também a da escritora) em escrever

lixo e bestagem, em declarar o seu propósito nada sério de escrever um texto sério; explica ainda porque a recepção de *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos* requer um estudo sobre o mundo ao qual se reporta Hilda Hilst. Ou seja, uma vez que a pergunta pelo que resta ao homem em face de um mundo em ruína se esclarece, resta voltar-se para o horizonte histórico que alberga e permite a sua atualidade. Este mundo resume-se, em termos mais gerais, numa época que se acreditou niilista e, portanto, solapou toda e qualquer crença nos valores eternos, mas também, mais próximo, é o mundo da *pornocracia* brasileira, dos *novos antropofágicos* que se alimentam de restos de hospitais, é o Brasil famélico, é o mundo da bandalheira política, conforme a autora insistentemente se expressa.

A atualidade do grotesco em Hilda Hilst volta-se para a decadência de uma humanidade incapaz de renovar os compromissos consigo e elevar-se a valores que visem à união dos indivíduos, em vez de a cada ação e palavra comprovar a decadência do gênero. Como ela mesma se indaga, numa das crônicas de *Cascos e carícias*: "dá pra acreditar o homem fazendo tudo para se destruir?".

Se, desse modo, por um lado, sustenta-se que a estética da recepção sugere um esquema conceitual para a compreensão do grotesco em *Contos d'Escárnio*, na perspectiva do horizonte histórico e da dialética da pergunta e da resposta; por outro, lança um questionamento quando se atenta para o conteúdo narrado nos contos (e vale aqui a intenção de escrever coisas porcas e lixo e bestagem). Nascidos no século XX, Hilda Hilst e o grotesco que nela ganha força plástica, estariam mais situados na perspectiva do que Kayser (2003) definiu como assustador, tendo-se em mira o acento na presença de um *Id fantasmal* que, insurgindo, transforma as ordens (física ou moral) que sustenta uma cosmologia segura para o indivíduo,

em que o componente do riso, necessário ao grotesco, em vez de conforto traria um desconcerto àquele que vivencia uma experiência absurda do mundo.

Ao contrário do que assim se defende enquanto constelação figurativa do grotesco, *Contos d'Escárnio* é um esforço de criação em direção a um riso regenerador. O que aparentemente consistiria numa incongruência no trato que se possa dispensar ao tema, resolve-se recorrendo-se à extensão do grotesco para além da sua acepção na arte moderna, endossada por Bakhtin (2002). Importante para o teórico russo é o conceito de realismo grotesco, por ele forjado no sentido de caracterizar o grotesco que, antes de assumir uma forma decadente na literatura, originava-se da praça pública nas manifestações festivas populares, a exemplo do carnaval. O conceito chave desse realismo consiste no *rebaixamento* e na *regeneração*, com um acento significativo no *baixo corporal* ou *princípio material e corporal*.

Se se trata, retomando a pergunta que sustenta a enformação grotesca, de se opor a uma cultura decadente, esse posicionamento crítico se dava pelo rebaixamento de tudo o que é elevado, mostrando a sua relatividade e, com isto, permitindo pensar outras maneiras de ver o mundo – uma abertura para outras cosmovisões; esta abertura traz, ainda, num imbricado indissolúvel, a regeneração, não se tratando apenas de apresentar o aspecto demoníaco do mundo para desconstruir as verdades eternas, como é o caso do grotesco moderno, sobretudo, está em questão a reconstrução do mundo. É neste sentido que a imagem predileta do grotesco é a velha grávida. Uma vida próxima do fim abrigando uma outra vida que começa. Isto ainda estando dentro dos domínios do baixo-corporal, em que o ventre, a braguilha, as partes pudendas, emulação de concepções caducas, embora relutantes em sobreviver.

Daí sugerir que, em *Contos d'Escárnio,* a universalidade metafísica é rebaixada à universalidade da foda, ao princípio material e corporal que caracteriza o grotesco. Neste texto bufão, o grotesco ali repousa na desconstrução das sutilezas canônicas e todas as cloacas do poder, e funda um novo princípio: interessa compreender os órgãos genitais e a vida, a foda como concepção organizada do mundo e, em consequência, como perscrutação metafísica, enquanto define e delimita o Ser. Noutro polo, a descida ao baixo-corporal também irá voltar-se para o estilhaçamento da política e dos políticos do Brasil, estendendo-se à moral dominante no país, enquanto ausência de uma consciência ética. Neste sentido, o texto é um *roteiro de fornicações* e *história pornéria*, visando desconstruir as crenças metafísicas e as imposturas dos políticos – ou seja, é uma resposta aos dois aspectos do horizonte histórico acima delineados.

Isto se faz importante porque o grotesco de *Contos d'Escárnio* não apenas se torna claro e compreensível mediante essa divisão na teoria do grotesco, sobretudo, conduz a uma distinção interna à produção mesma da autora. Levando em conta as considerações de Anatol Rosenfeld (2006), para quem tanto o grotesco moderno quanto o baixo-corporal ocupam a sua imaginação ficcional, *Contos d'Escárnio* estaria situado numa segunda fase do grotesco, com a publicação em 1990, de *O Caderno rosa*, em cujo centro está o baixo-corporal.

A incursão de Hilda Hilst na ficção, ao publicar *Fluxo-Floema*, já é um mergulho no grotesco, mas a sua continuidade com o que se convencionou chamar trilogia obscena, não tem as mesmas características, pois, como se disse, o que predomina é o princípio material e corporal, a bufonaria, uma escrita pretensamente fácil – ilusoriamente destinada aos reclames do mercado editorial – visando ao riso e à diversão. A recepção do

grotesco em *Contos d'Escárnio,* em consequência, supõe a atualidade do grotesco nos termos estudados por Bakhtin (2002) e não mais uma obra correspondente ao grotesco moderno.

Pode-se aqui sugerir essa divisão desde uma frase que define Deus, na novela *Com os meus olhos de cão*: "Deus, uma superfície de gelo ancorada no riso". A primeira fase seria a da superfície de gelo; a segunda, do ancoramento no riso. Nesta mesma novela, o narrador sugere que essa crença persistia, mas a âncora *descia descia* em direção ao riso. O mesmo se pode afirmar da produção de Hilda Hilst: uma superfície de gelo ancorada no riso, tendo-se em vista que a sua escrita encerra-se com a bufonaria, com uma descida em direção ao baixo-corporal. Essa descida marca o ingresso na ficção e o seu ancoramento no riso – não no riso moderno, assustador e nada redentor; mas num riso que vem de longe, das cavernas, dos porões da História da Literatura, que Hilda Hilst resgata e torna atual.

Daí que essa reflexão sobre o grotesco em *Contos d'Escárnio* intitula-se **Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco, em Hilda Hilst**, contemplando uma compreensão da posição do grotesco na sua ficção e da posição de *Contos d'Escárnio* no todo desta ficção. A escritora paulista foi descendo em direção ao riso, e neste encontrou Deus... na alegria. Em alusão ao poema com que justifica a sua escolha pelo riso, ela desce em direção à alegria onde está a morada de Deus e recusa a austeridade, a morada da morte.

Essa motivação melhor se sustenta amparando-se na apresentação da novela por Alcir Pécora à última edição, em 2006. Segundo ele, publicada entre *A obscena senhora D* e *O caderno rosa de Lori Lamby*, ocupa esse lugar fronteiriço entre a literatura "séria" e a obscena. No entanto, a este argumento acrescenta outro: a novela acena para, no seu dizer, o coroamento das

questões da escrita austera na apelação aos motivos baixos da condição humana; acena e prepara, portanto, para a emergência do grotesco, em 1990. Acredita o teórico, ainda, que isto depõe contra a intenção de considerar menor esta segunda fase da autora e o incômodo em vislumbrar o obsceno e, neste, o grotesco, como continuidade de uma produção exaustivamente marcada pela busca do divino.

Deus constitui ainda uma busca, embora invertida de cabeça para baixo: a superfície de gelo, em *Com os meus olhos de cão*, ruma para o riso, lá onde, no fundo, estaria a possibilidade da transcendência. Assim, em Hilda Hilst, "a obra obscena é o lugar preciso, consequente e sério de destinação das questões básicas de sua obra" (HILST, 2006, p.7), desmistificando, deste modo, que haja uma ruptura entre escrita séria e pornográfica, esta perdendo em densidade e grandeza. É para onde Deus rir que caminha a sua criação – para a trilogia, para *Contos d'Escárnio*, e isto justifica a motivação de nomear esta reflexão centrada na recepção do grotesco.

Por outro lado, a essa apreciação conscienciosa, pode-se agregar outro elemento que levou à busca, em *Com os meus olhos de cão*, da síntese aqui proposta sobre a problemática do grotesco em *Contos d'Escárnio*: embora a novela destine a pergunta por Deus no riso, o mesmo ainda aparece numa forma tímida e inibida, estranho ao personagem principal, dele separado. Isto se demonstra nos momentos em que transparece o espanto nos outros personagens com o riso que assoma promovendo nele um efeito de surpresa: "Amós Kéres" não se sabe rindo, revelando para o próprio texto e para a totalidade da prosa a incerteza quanto ao encontro de Deus no riso.

Vai-se desenhando um "sorriso de um jeito novo" (Ibidem, p.27), conforme a sua esposa, não sem espanto, percebe e anuncia, cujo reconhecimento vem noutro momento por

ocasião de uma relação sexual: "então levanto os lençóis e olho pau e coxas e me vem a certeza do sorriso... vou até o espelho, é isso, um perceptível movimento para a direita, um pequeno vinco desse lado do rosto" (Ibidem, p.30). Visto pelos outros, estranho para ele, o sorriso o revela bem humorado (Ibidem, p.52), tal como afirma um rapaz com quem conversa num bar. Mas este sorriso ainda não traz a certeza nem do bom humor nem de que no riso está Deus, o que cessaria a busca infinda pelo divino. Trata-se ainda de um talvez, como se expressa o matemático – "talvez o infundado tenha razão enterrando a âncora no riso" (Ibidem, p.26).

Assim, pode-se entender *Com os meus olhos de cão* enquanto novela de transição, pelos motivos que Pécora (2001) insiste em pontuar, mas também por este sorriso ainda relutante, transparecendo receio ou medo de rir, delineando-se desconcertante e desconcertado no canto direito da boca; entender, fazendo alusão ao seu início, que a obra de Hilda Hilst "descia descia em direção àquele riso" (Ibidem, p. 15) e o resultado foi a trilogia obscena e, nesta, *Contos d'Escárnio/Textos grotescos*; sugerir que esta última conforma a região na qual a âncora da sua criação fixou-se – que a superfície gelada da escrita séria ancorou no riso grotesco, mantendo-se ainda na perspectiva de uma indagação existencial, desta vez explorando os motivos baixos da condição humana.

Essas considerações conduzem a outro momento central na presente reflexão. O repouso da descida, para uma compreensão diacrônica e sincrônica de *Contos d'Escárnio*, indica a atualização de uma maneira da criação literária, o grotesco, constante em parte da literatura contemporânea, mas que nesta obra ganha um significado diferenciado – o que justifica ainda a acolhida do *corpus*. Com ela, o grotesco se faz mais uma vez atual no resgate feito pela autora da intenção de eleger o falo

como modelo de contemplação existencial, princípio material e corporal para pensar o mundo e a vida, em que as "questões metafísicas situam-se no nível da braguilha" (MINOIS, 2003, p.367), fazendo alusão a anedotas que circulavam no século XVII, sobre Luís XIII, o que se explica ainda pela dúvida emendada pelo próprio narrador sobre se o texto é "metafísica ou putaria das grossas" (HILST, 2002a, p.78).

Tratando-se de uma atualidade, haja vista que o texto remete a um passado literário que de imediato, logo nas primeiras páginas denuncia, não sendo, portanto, uma característica exclusiva do presente, mas uma retomada, uma abordagem hermenêutico-literária mostra-se enquanto possibilidade de alinhar o grotesco em Hilda Hilst com este longínquo para o qual remete a leitura do texto. Tenha-se em mente a estética de recepção, pensada aqui enquanto extensão dos resultados da hermenêutica filosófica para o domínio da análise literária, na sua elaboração por Hans Robert Jauss, com a qual se pode sugerir um caminho de interpretação da atualidade do grotesco.

Uma descida em direção às grutas (o grotesco surge por ocasião de descobertas de desenhos disformes em cavernas na Itália renascentistas), em direção ao baixo-corporal num intento de tentar resgatar um riso regenerador e não apenas assombroso efeito de um encontro com o fantasmagórico. Daí poder sustentar que o grotesco, em Hilda Hilst, vem de um longínquo e, em consequência, que ela dialoga com um passado histórico, resgatando possibilidades de descortinamento da irracionalidade e caducidade de estruturas estanques – pretensamente racionais – do mundo e do homem.

Mas essa inferência, que apela à plausibilidade como possível chave de interpretação não apenas de *Contos d'Escárnio*, mas também, da trilogia obscena, não encerra a discussão

sobre a recepção e o fluxo do grotesco na obra da autora. Outra questão se põe, à medida que o reportar-se ao passado de imediato manifesta-se desde o conteúdo encontrado logo nas primeiras páginas, os aspectos formais também se evidenciam. De início, no dizer do narrador sobre a predileção pelo sem tempo dos verbos chineses; em seguida, pelo desordenamento da narrativa das fornicações e pela imprecisão quanto à certeza das prioridades quanto ao que deve ser narrado.

A recepção ou atualidade do grotesco em Hilda Hilst implica uma adequação à forma narrativa característica de parte da literatura do século XX: trata-se da técnica narrativa do fluxo da consciência. Se o conteúdo vem de longe, a forma é atual – tem-se com isto o pressuposto de que o princípio material e corporal adéqua-se à técnica narrativa que pretende deixar o pensamento no seu livre acontecer. Segundo o esquema conceitual sugerido por Jauss para a evolução das obras, desde a dialética da pergunta e da resposta, o primeiro momento, lança Hilda Hilst na diacronia das obras – o segundo diz respeito à sincronia. *Contos d'Escárnio*, diacronicamente, liga-se a uma evolução do grotesco ao longo da história – sincronicamente, enreda-se na novidade narrativa da atualidade.

Interessa aqui discutir o horizonte estético no qual se situa Hilda Hilst, conformando-se desde a perspectiva de uma narrativa despreocupada com os fatos arrumados, contrariando qualquer expectativa de romances como *Ana Karenina* ou *Os Sertões,* que o narrador insiste em pontuar no prólogo das suas histórias porneias. Interessa para o propósito de demarcar o horizonte estético, discutir, ainda nos termos da reflexão sobre o grotesco, as considerações de Adorno sobre o *Aufklärung* da arte, na *Teoria estética*, e de Freud, num artigo devotado ao tema, "O Estranho".

Para Adorno, o que se define como estético no século XX, diz respeito muito mais ao feio que ao belo. O domínio da arte vê-se invadido pela importância reconhecida do disforme, numa dialética em que rivalizam o belo e o feio, para o qual este cede lugar pela força da uniformização racional das belas formas que abarca toda a particularidade, operando um recalque sobre o feio. A espreita que o feio exerce sobre o belo encontra na própria sociedade dominada pela racionalidade controladora (o mundo administrado) o seu momento para ocupar o primado da cultura estética. Isto se dá, segundo Adorno, pelo fato de que o belo só pode persistir refugiando-se no seu inimigo, o disforme ou o dissonante. Assim, o feio entra em cena como protesto contra a universalidade do belo, mas pelo efeito de um protesto do próprio belo para manter-se contrapondo-se à fealdade da vida social controlada.

O feio, antes recalcado, retorna e exerce papel fundamental na imaginação artística. Isto faz de *Contos d'Escárnio* uma das formas deste retorno do recalcado. Com Adorno, tem-se não apenas outro argumento para a atualidade do grotesco, mas, sobretudo, porque a ele importa discutir o estatuto da arte no século XX, numa discussão muito mais estética que literária (ou, ainda, uma discussão que subordina a literatura ao domínio mais amplo de uma filosofia da arte), o que conduz à inferência de que, no horizonte estético do século XX, predomina o feio – e o grotesco pode ser inserido dentro desta constelação da fealdade estética.

A isto se emenda o texto de Freud (1976) sobre o estranho, o *Unheimlich* – ou o não-familiar – muitas vezes, lido para caracterizar o grotesco moderno, porque discute o estranho enquanto categoria estética para o assustador. A tese principal que nele se encontra é a de que o estranho e não-familiar um dia foi familiar (*Heimlich*), tornado estranho pelo efeito

de um recalque – um recalque que se deduz da própria grafia das palavras *Heimlich* e *Unheimlich*; o Un- do não familiar é na letra o recalque que causa a sensação do estranho. Ou seja, o estranho um dia não foi estranho – o não-familiar e um dia foi familiar e domesticado. Alinhando a incursão de Freud nessa problemática estética aos ganhos da teoria do feio e do belo de Adorno, o sublime um dia foi grotesco – o belo um dia foi feio. O feio é o recalcado que retorna por que um dia foi familiar.

O horizonte estético do século XX desenha-se enquanto retorno do recalcado, do há muito tido como superado pelo belo – o grotesco é este retorno do reprimido e Hilda Hilst endossa esse retorno dele fazendo motivação para gerar *Contos d'Escárnio*. Retorno no conteúdo, como se viu desde o princípio material e corporal; mas também, um retorno que se apresenta na escrita, podendo assim defender que a técnica de fluxo da consciência também expressa traços deste retorno do reprimido. Se a escrita arrumada pressupõe o ordenamento de pensamentos desconexos, recusá-la significa permitir que aquilo que a bela escrita reprime, retorna com o fluxo da consciência.

Técnica narrativa surgida na primeira metade do século XX, o *fluxo da consciência*, segundo Auerbach (2004), ocupa-se dos níveis da pré-fala, na qual circulam pensamentos ainda desordenados e não articulados racionalmente, com o propósito de dar livre curso ao fluxo das ideias no interior da consciência. Distingue-se de outra técnica empregada na literatura denominada *monólogo interior* porque supõe a ausência de um narrador apresentando o material desarticulado das personagens. A consciência mesma se apresenta naquilo que nela flui, radicalizando, conforme se expressa Rosenfeld (2006), do monólogo interior.

Fragmentação das personagens, fragmentação do narrador, fragmentação do escritor são conclusões razoáveis para o tipo de narrativa que prima pela indecisão do que deve ser narrado, pela imprecisão quanto aos sentimentos das personagens, quanto às ideias que as mesmas defendem e se situam no mundo. Condição não muito distante das escolhas subjetivas no século XX, em cujo auxílio viria o psicanalista americano Lasch (1997) e o conceito por ele forjado, *mínimo eu*, dos estudos sobre o psiquismo numa época que se caracteriza pela ameaça de catástrofe e pela alienação dos indivíduos do mundo produzido. Ou o mundo se apresenta sob a ameaça da bomba atômica e a fantasia da extinção da espécie ou se apresenta nas vitrines, como se não houvesse trabalho humano por trás dessas vitrines.

Realidade que obriga os indivíduos a buscar, no interior de si mesmos, possibilidades de realização apartadas da realidade exterior. O eu termina se enclausurando dentro de si mesmo, seja pela incapacidade de mudar o rumo das coisas seja para manter-se sobrevivendo. *O mínimo eu* é um eu que tenta sobreviver em tempos difíceis. Mas também é o protótipo para um tipo de narrativa que representa as dificuldades de conciliação psíquica sem um amparo na realidade social concreta. Saída de indivíduos em luta com uma realidade estranha e distante; saída para a literatura que cria personagens e cenários cada vez mais conflitantes, porque fora da consciência não há apoio para possíveis reconciliações. O fluxo da consciência é o acirramento de um recuo do eu em direção de si mesmo, algo que a própria literatura teria exercido.

A atualidade do grotesco e a sua recepção em Hilda Hilst ganham com isto certo acabamento. O baixo-corporal adéqua-se e é adequado ao ancoramento de outro fluxo: o literário, cujo ponto de desencadeamento consiste na essência do

romance compreendido aqui enquanto recuo em direção ao eu. O fluxo da consciência parece configurar o último reduto da literatura quando ela segue em direção ao isolamento do sujeito, tal como ocorre na escrita destinada à leitura solitária que é o romance moderno, mas também se se atenta para a realidade do pós-guerra que impõe ao indivíduo um fechamento em si mesmo – o fluxo da consciência, ao que tudo indica, é a radicalização de um refluxo que se adianta já no surgimento do romance.

Nessa linha de raciocínio, o grotesco parece acompanhar esse refluxo e se esconde nos infinitos arranjos e desarranjos do pensamento no seu fluxo intermitente em busca de ordenar os conteúdos extraídos da realidade concreta, da reconciliação da consciência com o entorno, do qual não pode fugir a não ser sob o risco de enclausurar-se no interior de si mesma, como é o caso da maioria das novelas da primeira fase do grotesco em Hilda Hilst. O fluxo histórico do grotesco busca guarida formal no fluxo da consciência, no mesmo sentido que se defende que *Contos d'Escárnio*, junto as outras obras da trilogia, serve de guarida aos temas mais austeros.

Quanto à diacronia, o grotesco serve-se do baixo-corporal e presta-se à denúncia, no dizer da autora, de todas as cloacas do poder; quanto à sincronia, evidencia que a própria consciência é grotesca – no fluxo da consciência, o grotesco migra da praça pública para as grutas da consciência, daí concentrar-se nos níveis mais baixos da pré-fala – e, porque não dizer, em referência à descoberta freudiana, no nível do inconsciente; acompanha o movimento de reclusão e enclausuramento da literatura nos limites estreitos de um eu apartado da alteridade da vida social, no mesmo movimento acusado por Bakhtin (2002) da transmutação que nele se opera da linguagem

vulgar para a língua elevada, das ruas e vielas aos gabinetes dos escritores.

Numa última palavra, infere-se ainda que a própria consciência torna-se risível e nisto se alinha com outro desdobramento histórico: o do riso. No fluxo da consciência, o grotesco responde à difusão do riso, na sua historicidade no século XX. Se se defende que ele zomba da própria consciência, pela forma à qual se obriga para atualizar-se, isto se faz porque o século XX, por um lado, tendo dessacralizado e desencantado toda a realidade exterior ao sujeito, elege a individualidade enquanto mito do sagrado – ironicamente deixando ao riso esta mesma individualidade como campo de atuação do rebaixamento e dessacralização. No passo da história, os alvos privilegiados do riso vão cedendo lugar a esse novo domínio do sagrado.

Por outro lado, seguindo um movimento também de declínio do riso nas formas da ironia, do humor, do sarcasmo – que Bakhtin (2002) denomina formas degradadas do riso grotesco – até chegar à determinação de toda uma época, quase que como a realização pervertida da promessa crítica inerente ao riso, quando Hilda Hilst adere ao riso, não o faz no sentido também da sua atualidade. Sendo esta atualidade caracterizada pelo que Lipovetsky (2005) chama de *sociedade humorística* e Safatle (2008) de *capitalismo carnavalesco*, parece reduzir as funções do riso ou a alegria festiva generalizada numa sociabilidade alegre e extrovertida, o que se designa pelo primeiro conceito; ou quando a ideologia se apropria do riso como forma de automanutenção e mascaramento de si mesma, para dar a ilusão de que não mais há ideologia.

Por fim, *Contos d'Escárnio* faz parte do elenco de textos destinados ao riso e a fazer rir, nele resgatando o grotesco e a pergunta por ele sustentada que os artistas abrigam nas suas

possibilidades de criação. Pela sua especificidade e apelo ao riso que a trilogia parece perscrutar como outra maneira de encontrar o divino, distingue-se quando invoca conteúdos que podem ser buscados em épocas anteriores, ao que parece, em especial, no século XV quando surge a palavra *grottesco* e passa a primeiro plano na imaginação plasmadora – mas também é um texto atual e isto significa que as questões antigas têm que encontrar adequação na formalidade estética atual. Sendo assim, *Contos d'Escárnio* alberga dois horizontes distintos no sentido de uma hermenêutica histórico-literária: implica uma dimensão histórica e estética, sem as quais não seria possível sobre ele estabelecer nem uma leitura correta nem uma consideração aproximada do grotesco, nos termos da teoria da recepção.

Em Hilda Hilst, a trilogia obscena traz para o presente possibilidades de resposta a indagações atuais e faz do passado horizonte de criação na atualidade. A estética da recepção sugere ferramentas capazes de bem dizer este movimento de descida e atualidade e, por isto mesmo, o primeiro capítulo, intitulado **Hilda Hilst no fluxo da espera: recepção e efeito produtivo no fluxo das obras literárias** expõe a teoria da recepção, indicando alguns limites e ressaltando os conceitos que situam a autora numa expectativa, numa espera definida e circunscrita historicamente. Para tanto, serviu de ponto de partida a apresentação pelo narrador dos motivos da escrita de *Contos d'Escárnio*; entendendo nele não apenas uma clareza quanto ao conteúdo e a forma do seu empenho, sobretudo, extraindo toda a estrutura do presente trabalho.

A importância deste trecho faz lembrar a estrutura horizôntica de que se ocupa a estética da recepção: nele, indica-se um horizonte histórico e o horizonte estético, além de uma escolha já expressa em entrevistas pela autora por uma escrita

que promova o riso e alegria. Também servindo ao propósito do segundo capítulo **Hilda Hilst no fluxo do grotesco: o horizonte histórico de *Textos Grotescos***, no qual, de início, pretende-se construir o horizonte histórico de *Contos d'Escárnio*, bem como a pergunta à qual o grotesco se oferece como resposta e, num terceiro momento, investindo na sua reelaboração e atualidade da pergunta na obra da autora. Isto é, elaborado o horizonte histórico e, das definições do grotesco, a questão que o sustenta, volta-se para o modo particular da autora configurar e realizar imagens grotescas.

O terceiro capítulo, **Hilda Hilst no fluxo da consciência: o horizonte estético de *Contos d'Escárnio*** expande a reflexão do precedente, tendo como eixo central a técnica do *fluxo da consciência*. A princípio, apoiando-se na *Teoria estética*, de Theodor Adorno, e no artigo de Sigmund Freud, "O Estranho", indica-se que o grotesco (ou o feio, o disforme) domina o cenário da criação artística do século XX, mas deve responder à dinâmica da literatura do século XX. Assim podendo sustentar que, em Hilda Hilst, a recepção do grotesco não apenas pressupõe a retomada de formas anteriores de responder à cosmologia dominante dando novas roupagens, mas também emerge uma descaracterização da escrita formal e ordenada segundo os fatos, que a citação acima se apressa em indicar – neste sentido, o grotesco recebe do fluxo da consciência possibilidades formais ainda mais amplas.

Capítulo I

Hilda Hilst no fluxo da espera: recepção e efeito produtivo no fluxo das obras literárias

> Como será isso de não permitir mais lembranças, nem crenças, nem coitos, como será isso de morrer antes de estar morto?
>
> ***Hilda Hilst***

> Mas e se não houver nada a compreender? Resta rir. Embarcamos e não há barcos, melhor rir do que chorar.
>
> ***André Comte-Sponville***

A obra de Hilda Hilst costuma ser dividida em literatura "séria" e literatura erótica, alguns autores falando inclusive de uma trilogia ou tetralogia obscena. Desta segunda fase da produção da escritora, encontra-se *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, a segunda obra da fase erótica, de que irá se ocupar o presente trabalho. Para o propósito deste momento do texto, vale ressaltar a motivação nele encontrada para uma abordagem histórico-hermenêutica.

De início, a adesão já reconhecida pelos comentadores da autora a uma escrita fácil, que posteriormente revelou-se difícil, ainda inacessível, devido à erudição e recursos iconográficos utilizados, nos quais figuram elementos da tradição

judaica, como critério para nomear os personagens ou, ainda, as incursões filosóficas e literárias que manifestam um conhecimento apurado de uma herança cultural. Nesta escrita fácil, não apenas revela a vontade de ser lida por um maior número de leitores, decisão que leva em conta a preferência por uma literatura menos problematizadora e mais deleitável.

Em seguida, atentar para as primeiras páginas de *Contos d'Escárnio*, que trazem uma predileção do narrador, Crasso, por um estilo e por uma escrita que se utiliza da linguagem chula, diga-se fácil e de entretenimento – a escrita para fazer rir e comover. Única obra da trilogia obscena que apresenta, no corpo mesmo do texto e nas palavras do narrador, a intenção da autora em face da escassa procura dos seus textos e da precária consciência leitora da época, conforme se segue:

> Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida *tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu*. Sempre sonhei ser escritor. Mas tinha tal respeito pela literatura que jamais ousei. Hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que lêem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha? A verdade é que não gosto de colocar fatos numa seqüência ortodoxa, arrumada. Os jornais estão cheios de histórias com começo, meio e fim. Então não vou escrever um romance como... *E o Vento Levou* ou *Rebeca*, *Os Sertões* e *Ana Karenina* então nem se fala. Os verbos

> chineses não possuem tempo. Eu também não (HILST, 2002a, p.14).

Neste trecho que argumenta a intenção e o conteúdo dos contos, podem ser pontuados dois momentos importantes. Primeiro, a decisão de escrever lixo e bestagens: *tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu...* [lixo]; *É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não escrever a minha...* [bestagem]? Pode-se assim completar estas duas frases do trecho acima recortado. Em seguida, o segundo momento: a recusa em escrever um livro no estilo da grande tradição literária, numa clara transgressão normativa: *a verdade é que não gosto de colocar fatos numa sequência ortodoxa, arrumada.*

Assim, no início do seu texto, Hilda Hilst já previne o leitor que não espere um conteúdo nobilitante nem uma linguagem elevada na leitura; também o previne de que não se tratará de um estilo arrumado segundo a ordem do tempo e do espaço. Transgridem-se, portanto, duas normas, a do conteúdo e a da linguagem e estilo elevados, próprios dos grandes romances que cita. Pode-se dizer, assim, que o que aí é informado ao leitor é que o texto prima pelo grotesco, tanto no estilo quanto na forma. Noutro sentido, pode-se dizer que este início espelha uma resposta a uma pergunta que deve ser pensada.

Hilda Hilst renova, portanto, pela transgressão na escolha ali expressa, a pergunta que sustenta a configuração grotesca, ao invocar determinado tipo de leitor para o seu texto. Ela não apenas tem consciência, como o narrador de *Contos d'Escárnio*, da sua época, também parece compreender que a forma grotesca melhor corresponde e serve de expressão a esta consciência. Ela, por conseguinte, atualiza o grotesco como forma de dar conta de uma expectativa, de um horizonte literário que Crasso muito se apressa em descrever; do horizonte histórico do presente, que é o que a motiva ao grotesco.

Tomar como ponto de partida uma retomada da perspectiva do grotesco na autora, tanto na sua decisão de escrever bufonaria quanto na enunciação do conteúdo dos contos pelo narrador, a princípio, permitiria vislumbrar a alusão a um público de leitores específicos, dentro de um horizonte determinado, que se deve construir e ter em mira; ainda, que essa recuperação do grotesco seja também a resposta a uma pergunta. Horizonte é um conceito caro à estética da recepção e do efeito inaugurada por Jauss, atrelado ainda a uma dinâmica de pergunta e resposta, de que o presente trabalho se ocupa e articula como propedêutica à reflexão do grotesco e a sua atualidade ou recepção na escolha do *corpus* central, recortado do que se tem denominado a trilogia obscena de Hilda Hilst.

A recuperação do leitor e a recepção da obra de arte literária

A recuperação da primazia do leitor na comunicação literária se dá na segunda metade do século XX como uma "provocação" aos estudos no domínio da literatura, quanto à análise e a narrativa historiográficas. Em face do positivismo cego e do relativismo nacionalista do historicismo, que impõem à ciência literária a necessidade de perseguir resultados objetivos e precisos – herança da constituição da cientificidade moderna e matematização generalizadora do saber – o que termina por relegar as pesquisas do texto ficcional ao domínio da obra, prima-se pela instância, muitas vezes, relegada a segundo plano ou simplesmente esquecida: o destinatário das obras.

Por outro lado, essa retomada faz frente à unilateralidade das saídas que se apresentaram[1] pelo marxismo e pela

1 As saídas às quais faz frente a estética da recepção dizem respeito à teoria marxista e a escola formalista, conforme mais adiante será apresentada à luz das reflexões de Hans Robert Jauss.

escola formalista, muitas vezes estendendo-se às discussões de correntes como a fenomenologia. Cenário heterogêneo de disputas teóricas que intentam solucionar, engendrando a perspectiva de uma estética da representação, cujo escopo vem a ser a obra, o autor. O desafio de que se trata lança-se em 1967, com a aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança, intitulada *História da Literatura como provocação à Teoria Literária*.

A novidade que nessa ocasião se apresenta consiste na acentuação do leitor como instância primeira e incondicional para todo pensamento que se ocupe do objeto literário, em que se registra uma *abertura para o diálogo*, como bem notou Jean Starobinsky no prefácio à tradução francesa de *Pour une Esthetique de la Reception* (JAUSS, 1978, p.8). Importância também reconhecida por Lima, prefaciando a primeira edição de *A literatura e o leitor*, mesmo admitindo que a teoria ali sustentada não consiste de todo modo numa novidade, já tendo surgido em 1965, por Kraus, uma menção à importância do leitor enquanto destinatário concreto como condição de existência do escrito.

A empreitada intenta resolver o descaso com o leitor, ressaltando que uma obra uma vez produzida, demanda o leitor como seu executor, ou seja, que a existência de um texto requer necessariamente a sua leitura como parte da produção. Seguindo este raciocínio, não é suficiente qualquer abordagem que se restrinja apenas à obra e biografia do autor – a coparticipação do leitor diz respeito à própria estrutura da obra. Considerada em termos ontológicos, toda escritura destina-se a alguém que a leia; é do ser mesmo do escrito a existência de um destinatário – sendo a escrita um primeiro momento da obra, o segundo caracterizando-se pela leitura ou quando o leitor alberga na leitura o texto.

Em se tratando de uma dimensão ontológica inicial[2], vale ressaltar a pergunta original de Martin Heidegger pelo ser da obra de arte. Em conferência proferida em 1935, com alguns enxertos em 1936, o filósofo sugere que a essência da obra de arte é o pôr-se-em-obra-da-verdade. Publicada com o título *A origem da obra de arte*, a palestra alude ao caráter produtivo da obra, tratando-se de algo que não existia antes e é trazido à existência pelas mãos do artista, sendo, portanto, uma *revelação*. O seu intento é identificar a obra de arte com a verdade e para tanto elabora este conceito na dicotomia do ocultar-se e desocultar-se, resgatando o sentido grego da verdade como *aletheia*. Isto é, numa tensão própria à estrutura do existente em prestar-se ao desvelamento e, tão logo este se efetive, novamente ocultar-se.

A obra de arte seria assim uma forma desse desvelamento, à medida que nela, através da produção (*Hevorbringuen* – trazer para diante), a verdade põe-se num modo de ser específico que é a obra, o *ergon* – trata-se do erigir em obra. No entanto (e eis um argumento central do texto de Heidegger), uma vez aparecida, a obra tende novamente ao repouso, ao ocultamento. E aqui se encampa uma reflexão sobre certa ambiguidade do pôr-se-em-obra. Não apenas designa a produção, o fazer ou criar a obra, mas sugere, segundo o filósofo, um envio – a obra põe-se *a caminho*. O conceito determinante aqui é o de *salvaguarda*. A obra além de ser criada, no sentido de que tudo o que é produzido alberga o surgimento de um objeto novo

2 O percurso teórico que se segue tem a intenção de sugerir um contexto teórico no propósito de situar historicamente a "novidade" lançada por Jauss, assim estabelecendo um panorama para o texto inaugural da estética da recepção, não cabendo de início uma abordagem do grotesco desde as teorias aqui expostas, tratando-se apenas de um enlace conceitual e problematizador da recepção no domínio da análise literária.

nunca antes visto, como sugere a *póiesis* grega, demanda também os que a salvaguardam.

Se para vir-a-ser, a obra necessita da criação; para tornar a vir-a-ser, ao movimento do mundo e permanecer no âmbito do existente, também necessita a salvaguarda – para romper o repouso que se instaura com o seu aparecimento. "Assim como uma obra não pode ser obra sem ser criada, assim como precisa essencialmente de criadores, assim também o próprio criado não pode tornar-se ser sem os que salvaguardam" (HEIDEGGER, 1977, p.53). Por conseguinte, pode-se afirmar, junto com o filósofo, que do ser mesmo da obra, do criado, pertence um apelo à salvaguarda. Mesmo que a obra não encontre de imediato os que a salvaguardam, mesmo assim, ela permanece sempre a eles ligada, pois se trata de uma condição de existência a ela imanente, conformando a sua estrutura mesma. No dizer de Heidegger:

> [...] quando uma obra não encontra os que a salvaguardam, ou não os encontra imediatamente, de tal modo que eles respondam à verdade que acontece na obra, isso não significa de modo algum que a obra permaneça obra, mesmo sem os que salvaguardam. Ela permanece sempre, se aliás é uma obra, ligada aos que salvaguardam, mesmo se, e precisamente quando, só aguarda os que salvaguardam e espera alcançar a comunhão na sua verdade. Mesmo o esquecimento em que a obra pode cair não é nada, é ainda salvaguarda (HEIDEGGER, 1977, p.54).

Nesses termos, o pôr-se-em-obra, como origem da obra de arte, determina-se ambiguamente: como *criação* que acontece na produção e ao mesmo tempo como *pôr-se em andamento*, para novamente tornar-se evento, acontecimento (Ibidem, p.57). Disto se conclui, para o propósito aqui presente, a necessidade da recepção, embora não seja a preocupação inicial do filósofo, como momento constituinte da obra de arte em geral – e particularmente para a obra de arte literária. Tal afirmação se ampara na interpretação a que o texto do filósofo termina conduzindo, ou permitindo inferir. Semelhante argumento, que parte do elenco de obras e autores indicados pelo próprio Jauss, encontra-se em Jean-Paul Sartre, em *Que é a literatura?* De 1948.

Nele argumenta o francês que o princípio chave da literatura é que se escreve para desvendar o mundo, e isto implica uma atividade, um modo de ação que se realiza por *desvendamento*. Nisto, sustenta que o escritor é aquele que

> decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade [...] a função do escritor é fazer que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (SARTRE, 2004, p.21).

Apesar do interesse da investigação fenomenológica da escrita centrar-se na discussão acerca da literatura engajada, as consequências do que ele desenvolve terminam contribuindo para a abertura de uma abordagem literária de um ponto de vista dialético, em que se encampa um diálogo entre o escritor e o leitor.

Esse desvendamento pressupõe que à atividade de escrever, para a qual o escritor se indaga sobre o que quer dizer, acrescenta-se a da leitura – daquele que se propõe a uma salvaguarda acolhedora, à tarefa de dar continuidade à mensagem que de início foi julgada digna de ser comunicada. O escritor é este veículo da comunicação a outrem dos valores transcendentes selecionados segundo a sua percepção e destinados aos seus contemporâneos. Aquele que visita com a leitura um texto, embora alegue motivos diversos para esta visitação incluindo-se aqui os ânimos subjetivos, cumpre este destino que consiste, nas palavras de Heidegger (1977), do pôr-se a caminho – no apelo e reclame das obras literárias, pondo-se a caminho em direção ao leitor.

Através do homem, o mundo se manifesta, desvenda-se e a criação artística é o meio deste *desvelamento*, pondo o homem em relação com o mundo. No entanto, como já expresso na indagação elaborada por Heidegger, o objeto literário não se contenta apenas com o aparecer, exige para si o movimento – este será a leitura. "O objeto literário é como um pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura dura. Fora daí há apenas traços negros no papel" (Ibidem, p.35); apenas a materialização de pensamentos em signos que só podem novamente desmaterializar-se e retornar a pensamento na execução da leitura ou na consciência leitora[3].

---

3 Vale lembrar aqui, à guisa de esclarecimento, a recusa do filósofo grego Platão em relação a escrita. Para ele, o diálogo vivo, em que estão frente a frente os interlocutores, conserva a transmissão de sentido em que perguntas lançadas são imediatamente respondidas. A escrita operaria uma perda deste imediatismo e, em consequência, da vivacidade da interlocução direta. No entanto, para uma tradição escrita, esta vivacidade pode ser recuperada através da leitura. É neste sentido que se pode falar da leitura de um texto como um diálogo entre o autor e o leitor ou entre texto e leitor

Isto quer dizer que, lançados no mundo novos objetos, estes ganham vida quando são acolhidos pelos que, embora não tendo parte na produção/criação (no sentido do trazer o que antes não existia), com esta contribuem fazendo falar novamente, pelo *medium* da leitura e da formação das imagens sugeridas pelos traços negros no papel, cuja função é chamar atenção para as significações que precisam tornar-se vivazes, plenas de vida. Como forma de estabelecer um paralelo com outros objetos resultantes do operar humano, pode-se pensar aqui os utensílios fabricados, que só têm vida quando utilizados em algum *que-fazer*. As ferramentas fabricadas só têm sentido quando usadas, quando integram a vida imediata das necessidades de subsistência, entre elas o trabalho, do contrário são coisas inertes. As ferramentas só existem no uso que delas se faz.

É neste sentido que Sartre (1993) faz considerações entre o escritor e o sapateiro. Aquele não pode ser o executor da sua obra, lendo-a, enquanto o sapateiro, grosso modo, pode fazer uso do sapato. Isto serve para consolidar a ideia de que o ato criativo se prolonga e se confina no ato da leitura.

> A operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado

---

– mediação que faz do sentido morto na escrita, sentido vivo na leitura. Ainda neste ponto encontra-se a dimensão ontológica da obra de arte literária, em que não se pode contar sempre com a presença do autor para por conta própria, reproduzir o sentido intencionado nos seus textos. É deste modo que se fala de uma dialética entre texto e leitor. Uma vez escrito, o sentido da realidade se converte em sentido morto; uma vez lido, supera o seu silêncio e volta mais uma vez a falar.

> do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem (SARTRE, 1993, p.37).

Na fabricação de sapatos, como o uso determina a ação, o sapateiro pode produzi-los para si sem a preocupação com o outro – não há aí, salvo na transformação do valor de uso em valor de troca pelo mercado, o destino a outrem. Considerada em si mesma, a atividade do escritor dirige-se a alguém que, pela leitura em voz alta ou em silêncio, dá vida às palavras impressas no papel ou, conforme Sartre se expressaria, dá vida às manchas negras no papel, expressão de que também faz cargo Eagleton, para indicar o sentido morto que sugere a escrita. Nas suas palavras: "o leitor 'concretiza' a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página" (EAGLETON, 2003, p.105).

Assim, na produção da obra, há duas tarefas diferentes, a do autor e a do leitor, que se imbricam numa só. Do lado do escritor, a tarefa consiste em "projetar", lançar um mundo plasmado como um absoluto, pois se trata de um objeto único, sem um antes e um depois; do lado do leitor, cabe lançar-se ante este objeto que se apresenta para a percepção leitora em perspectivas sempre voltadas para o futuro – um diálogo permanente com o escrito norteado pelo sentido plasmado no texto, enquanto dura o ato da leitura. Para o primeiro, há um silêncio que se consuma na obra terminada, com o resultado; para o outro, os vários silêncios do escritor, apelando por uma decifração e, por que não, compreensão e interpretação do sentido.

Terminada uma obra, instaura-se um silêncio. Este apenas se rompe, falando mais uma vez com Heidegger (1977), quando ocorre a salvaguarda – com Sartre (1993), quando a leitura recupera a fala silenciada pelo acabamento do esforço de plasmação do artista. Aqui servirão de modelo exemplar a

declamação de um poema, a encenação de uma peça e também a adaptação para o cinema – nestes modos de acolhida, sendo indiferente as técnicas de execução específicas, o sentido morto passa, num movimento dialético, a sentido vivo.

O escritor esbarra no silêncio da obra, já que esta o coloca diante de uma página em branco; já o leitor, ali onde o escritor cala, deve continuar falando com os possíveis preenchimentos daquilo que não foi dito. A obra é produzida em duas empreitadas: a do escrever e a do ler – "só há obra quando a *vemos*; ela é primeiramente puro apelo, pura exigência de existir" (SARTRE, Op. Cit., p.40, grifo do autor), e só existe naquele duplo *fazer*. Um fazer que consiste, primeiro, em escrever sobre algo que vale a pena comunicar – no exemplo do autor: sobre borboletas ou sobre os judeus; sobre a felicidade prometida ou sobre a alienação do homem num mundo administrado; depois o fazer na leitura em que se produz (materializa) o conteúdo comunicado pelo texto.

Essa dialética ou, em outras palavras, esse diálogo que ali se expressa, faz do leitor um criador guiado pelo escrito: "a leitura é criação dirigida" (Ibidem, p.38). Neste ir e vir da leitura, a obra ganha o seu acabamento, à medida que o *tudo para ser feito* do leitor ampara-se no *tudo já feito* da obra. Assim, o cumprimento da obra literária é um esforço conjugado, não podendo prescindir, recorrendo a Heidegger (1977), do criador e dos que salvaguardam. Nas palavras de Sartre:

> A criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo.

> Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar a existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem (SARTRE, 1993, p.39).

O autor concede, portanto, ao leitor um mundo desvendado pela linguagem, mas este não está completo e traz consigo um apelo. O leitor não está sozinho na leitura, pois tem diante de si o texto como guia – a isto Sartre nomeia "generosidade" do autor, ao contribuir para informar sobre o mundo. O outro lado dessa generosidade está na resposta do leitor ao apelo para que assim a obra *realmente* exista, ultrapasse a virtualidade da linguagem escrita. Trata-se aí de uma dupla generosidade em função da existência da obra. "Assim a leitura é um exercício de generosidade", sustenta Sartre, em que o escritor solicita ao leitor "a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores" (SARTRE, 1993, p.42).

Sobre o que até agora foi dito, parece válido pontuar alguns aspectos concernentes à criação de Hilda Hilst, no que diz respeito, de um lado, ao apelo inerente a todo escrito, como forma de quebrar o silêncio da obra acabada, nos termos do que defende Sartre quanto ao emudecer do sentido na escrita; de outro, o diálogo que resulta quando a leitura quebra o silêncio fazendo novamente o texto falar. Apesar da recusa explícita, tanto em palavras da autora quanto em partes de alguns dos seus textos, a espera de que mais acima se falou pode ser observada se se recorre aos argumentos ontológicos do escrito – é da essência do texto que ele seja lido para que exista concretamente –, como também à própria letra, tal como em *Contos d'Escárnio*.

Na obra, este apelo é vislumbrável logo de início, de maneira muito simples, ali mesmo onde o narrador se apresenta: "Meu nome é Crasso. Minha mãe me deu tal nome porque tinha

mania de ler História das Civilizações" (HILST, 2002a, p.13). E, ainda, quando diz das motivações da sua narrativa, como já no início do capítulo se falou. A quem ele se apresenta? A quem ele se dirige explicando os ânimos do seu tornar-se escritor? Pode-se daí inferir um destinatário e, portanto, um destino a *alguém* que, de indefinido, terá uma existência real ao atender ao apelo de interlocução – no texto mesmo há assim um chamado ao diálogo. Norteado pelas delimitações feitas pelo narrador dos contos, conforme as primeiras páginas enunciam – sobre lixo e bestagem, sobre o grotesco da existência. Em termos gerais, *Contos d'Escárnio* apela por uma salvaguarda e isto já se delineia na apresentação do narrador e na matéria da sua narrativa.

Sobre este aspecto, vale ainda retomar o dizer de Sartre quanto à escolha sobre o que vale a pena ser dito, vislumbrável na pergunta "como compreender o que 'vale a pena', se não recorrendo a um sistema de valores transcendente?" (Sartre, Op. Cit., p. 20). Há, na justificativa do narrador de Hilda Hilst (mais adiante melhor discutido), o apelo a valores transcendentes, embora numa postura negativa em relação aos mesmos, que transparece sob a insígnia do lixo e da bestagem. A diferença aqui da literatura de consumo está na transgressão manifesta em não escrever algo que seja de fácil assimilação e acomodação da consciência leitora. Diante daqueles valores, em vez de reproduzi-los como válidos, faz aparecer a sua insignificância. Crasso pretende escrever um livro porque todos se julgam escritores, mas ante essa crença, ele intenta antes demolir as suas bases do que afirmá-la, como ocorre na "arte culinária[4]".

4 "Arte culinária" é o termo utilizado por Jauss para distinguir um tipo de literatura acomodada aos valores vigentes daquela digna de valor que, antes, demole as concepções dominantes, sendo assim revolucionária, indicando

Criar e salvaguardar são momentos de um mesmo processo que culmina no acontecer da obra. Arriscando uma apropriação das conclusões de Heidegger (1977), pode-se dele inferir uma comunicação desenvolvida por Sartre, no sentido que Jauss reconhece, como uma reabilitação do leitor na dialética do escrever e do ler (JAUSS, 1979, p.76). Criar e salvaguardar estariam alinhados com o que o francês discorre sobre o escrever e o ler – a plasmação artística que não pode mobilizar-se sozinha demanda um agente que novamente a lance no mundo do espírito, no mundo histórico-humano.

No fio da reflexão até aqui empreendida, a estética da recepção alicerça assim suas bases no aspecto comunicativo da obra literária. O escritor escreve para alguém – nas palavras de Sartre: desvenda o mundo e o comunica ao leitor. Na leitura, a plasmação do mundo ganha mobilidade e se complementa – a produção da obra encerra um diálogo produtivo e criativo cuja execução é a leitura. Ressalta-se aí que, para existir, a obra precisa de alguém que transforme em linguagem um conteúdo, por um lado; e, por outro, de alguém que transforme o "sentido morto" da escrita em "sentido vivo" na leitura, para utilizar uma expressão cara a outro filósofo alemão do século XX, Hans Georg Gadamer[5].

---

outros horizontes possíveis, tanto histórico-sociais quanto estéticos. Esta distinção será mais adiante melhor discutida e aprofundada.

5 Na reflexão feita por Gadamer sobre o significado do "texto, resguarda-se a figura imprescindível do destinatário para a escrita" (2002, p.398). Vale lembrar que aqui ele não distingue o texto literário dos demais, e sim, leva em conta o texto em geral, incluindo neste sentido lato a correspondência. Escrever é fixar o sentido, que pela natureza mesma da escrita é a transformação da *palavra viva* (do diálogo imediato cujo modelo são os diálogos platônicos, em que os interlocutores encontram-se em face um do outro) em *palavra morta*. A leitura é uma forma de fazer retornar a palavra escrita à vivacidade do diálogo, que ela se estabeleça em silêncio ou em voz alta.

Esse papel essencial do leitor, que até aqui se buscou numa reflexão ontológica, encontra proximidades numa discussão em torno de preocupações sociológicas. Para tanto, parece ser esclarecedor o texto de Antonio Candido, *Literatura e Sociedade*, de 1957. O teórico brasileiro ocupa-se aí da compreensão do vínculo existente entre o meio social e a obra de arte – se esta exerce influência sobre o meio ou se o meio contribui para a sua realização, sendo este último aspecto da problemática da relação entre literatura e sociedade o objeto de que se ocupará o artigo "A literatura e a vida social".

Interessa para o presente trabalho a defesa ali feita da necessidade de levar em conta aspectos socioculturais, valores ideológicos e técnicas de comunicação para uma análise cuidadosa da influência do meio sobre a criação artística. O artista pertence a uma estrutura social, cujos valores ideológicos determinam a escolha dos temas e o uso das formas, contando em seguida com os meios de transmissão e, em consequência, da repercussão sobre o meio. Disto, Candido (2006, p.31) infere a inseparabilidade do artista do observador, defendendo que "não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois [...] ela não só está acabada no momento em que repercute e atua, porque... a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana." Pode-se parafraseá-lo e afirmar que *não convém separar a recepção da produção*.

Embora não se possa, de imediato e diretamente, dizer que há aí uma defesa de uma teoria da recepção, aquela não conveniência de que se trata permite fazer o recorte do fator comunicação do objeto estético, que já ali se anuncia,

---

Nas palavras dele, "à tarefa do escritor corresponde a tarefa do leitor, do destinatário ou do intérprete, que é a tarefa de alcançar a compreensão, ou seja, fazer com que o texto fixado por escrito fale novamente" (Ibidem). Sobre isto conferir também nota 18.

em especial quando mais adiante se fala dos três aspectos indissociáveis da produção: o autor, a obra e o público. Três momentos inseparáveis e intercambiáveis. Nesta relação, o autor, servindo-se das circunstâncias do seu mundo, das forças sociais a ele contemporâneas, elenca o conteúdo em função do público (Ibidem, p.35). (Essa ideia se aproxima demasiado da noção de horizonte de espera, conceito caro e estruturante à teoria da recepção de Jauss, de que se vai tratar mais adiante). Está presente aqui a necessidade do agente criador, que servirá de agente da revelação das determinantes coisas da realidade da vida e do contexto social.

Nesses termos, a arte necessita de alguém que produza a obra (Ibidem, p.36), mas também, no dizer de Heidegger (1977) e também aproximadamente no de Sartre (1993), de alguém que a albergue, contribuindo na execução e produção – esse alguém é o público de leitores. Sustenta Candido (2006) que "o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador" (Ibidem, p.48). No público, está, portanto, no entender do teórico brasileiro, enquanto destinatário, a realização ou acabamento da produção.

Apesar dos rumos que Antonio Candido concede a sua reflexão, pois nele, ao que parece, há a intenção de um viés mais empírico, a incursão pelo seu texto importa para, numa perspectiva sociológica, compreender a dialética entre autor, obra e leitor, partindo não da descrição ontológica, que de início julgou-se necessária para melhor elucidar a relação entre produção e recepção, malgrado qualquer objeto literário dado. Colocar os valores socioideológicos, a existência concreta de meios de transmissão como forma de fazer chegar uma obra até o público; fazer aproximar uma teoria do leitor ou do público de leitores daquilo que entrará em jogo na empreitada da leitura – o mundo partilhado pelo autor e pelo leitor, cujo

médium está na obra. E como entram em questão os valores (embora em Candido esses valores sejam tratados na ótica da produção e não do apelo), vale lembrar a definição dada à literatura por Terry Eagleton, que repousa nos juízos de valor e da origem destes na ideologia.

O teórico inglês discorre sobre algumas tentativas, segundo ele, de definir a literatura. Ora se define como escrita imaginativa oposta à escrita dita séria, verídica, científica. Ora pelo emprego peculiar da linguagem, distinguindo-se da linguagem cotidiana, ordinária, pois chama atenção sobre si mesma, não tendo função pragmática – definição sugerida pelos formalistas russos. Da refutação, que se orienta pela indicação dos limites de cada uma, pois o que se diz literário nem sempre é o mesmo para cada época, podendo textos considerados não-literários virem a ser considerados literários em épocas diferentes, o autor busca desenvolver aproximadamente uma definição que consiste em observar na literatura uma "escrita altamente valorizada" (EAGLETON, 2003, p.14).

A resposta à pergunta: "o que é literatura?" depende do que se faz dos textos, o que sugere uma relação com os valores ou com os juízos de valor. Tomando este caminho, no entanto, surge uma dificuldade no tocante ao aspecto subjetivo dos juízos de valor. Se o valor de uma obra depende do público, a canonização das obras atrela-se necessariamente à transformação dos valores. Para Eagleton (2003), poderia isto sugerir certo subjetivismo, já que o que se designa por valor consiste naquilo que "é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos" (Ibidem, p.16). Ou seja, aos valores sociais e históricos atrela-se a avaliação que se faz das obras literárias. Ou, noutra linha, o que é literatura depende da formação social de uma época, num sentido geral, ou da

formação de uma parcela da sociedade, num sentido mais particular.

A relação entre o que é literário e o valor incide, pois, numa disposição de cada época em considerar ou avaliar as obras de um determinado modo e não de outro. O autor faz alusão apenas ao fato de textos morais serem acolhidos, em épocas distintas, como literários ou filosóficos. O mesmo podendo ser afirmado sobre os que têm caráter notadamente ficcional, quando na recepção há uma clara intenção de extrair deles algum conteúdo filosófico. Exemplo disto, sugere o teórico inglês, são Shakespeare e Homero, quando afirma que existem diferentes apropriações, dependendo da época de um e outro escritor – o Hamlet do Renascimento não é o mesmo em cada época posterior, devido às preocupações e inquietações que se alteram com o passar dos tempos.

> O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras parecem conservar seu valor através dos séculos ((EAGLETON, 2003, p.17).

Pode-se daí dizer que o texto literário passa por alterações no seu sentido original, sendo relido e reescrito a cada momento da sua atualização. Nesses termos, reler significa reescrever, em consequência, toda sociedade lê de modo diferente, pois não é a mesma de outrora e nesta releitura o texto é reescrito. Esta reescrita não sugere uma alteração do texto, sobretudo, indica sua apropriação em conformidade com os

valores vigentes numa época determinada. Embora mais adiante melhor desenvolvido, pode-se aqui adiantar que o sentido do grotesco, em Hilda Hilst, não se traduz no mesmo sentido de fases anteriores. Entenda-se aqui por reescrever, o movimento de reapropriação das significações fixadas no texto, alterável naquilo que se faz dos textos de acordo com os interesses e problemas – histórico-sociais ou estéticos.

Na linguagem da hermenêutica contemporânea, um texto é atualizado na sua dimensão de sentido, em conformidade com as questões que ordenam a vida daqueles que numa sociedade determinada se ocupam dos textos. Estes permanecem inalterados na sua estrutura, no entanto, modificável no modo como deles se apropria uma época. Exemplo disto pode ser buscado também na apropriação do Édipo, de Sófocles, no início do século XX, que não nutre o mesmo sentido da tragédia para a psicanálise e a problemática do indivíduo.

A discussão sobre os juízos de valor, no entanto, enquanto caminha para a definição do que é literatura, parece conduzir a certo subjetivismo, uma vez que parece de imediato encerrar o literário numa instabilidade quanto aos seus pressupostos objetivos. Esse possível subjetivismo sustentar-se-ia na divisão do mundo em fatos sólidos, de caráter exterior, e juízos de valor, interiores. Enquanto os fatos são indiscutíveis, pois deles não se pode deliberar ou decidir sobre a sua positividade, apenas aceitar a sua existência, os juízos de valor consistem na apreciação afirmativa ou negativa dos fatos.

A existência de uma catedral ante a qual se põe alguém, exemplifica Eagleton (2003), é diferente de sublinhar a sua importância social ou a sua beleza – de um lado, há uma constatação ante a solidez e materialidade da catedral; do outro, a afirmação de um valor, a validação do monumento para as pessoas, segundo os seus interesses. O interesse permeia,

portanto, toda afirmação dos fatos, toda asserção positiva ou negativa sobre o que existe. “Todas as nossas afirmações descritivas se fazem dentro de uma rede, frequentemente invisível de categorias de valores; de fato, sem essas categorias nada teríamos a dizer uns aos outros” (Ibidem, p.20).

No entanto, prossegue ele, esses valores estruturantes da subjetividade humana, são constituídos numa determinada sociedade na qual se vive e desenvolve cada indivíduo ou a massa de indivíduos. Trata-se de “maneiras profundas de ver e valorizar, que estão ligadas à nossa vida social” (Ibidem, p.23). Ou seja, os valores, embora subjetivos, têm origem na vida social – são, portanto, constituídos objetivamente. A essa estrutura nomeia-se “ideologia”, “a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos” (Ibidem, p.20).

Essas relações dos juízos de valor, subjetivos, com a ideologia que marca a vida social, ajudam a compreender que definir a literatura como escrita altamente valorizada não incorre em subjetivismo. Antes, embora se relativize o conceito de literatura, não podendo defini-lo em absoluto, consolida o ponto de onde um texto pode ser visto e percebido, pois a ideologia como estrutura de crenças da vida social resguarda maneiras fixas de sentir, avaliar, perceber e acreditar, a que as valorizações se atrelam a um modo socialmente ordenado de ver o mundo.

Com a incursão feita pela ontologia da obra de arte, pautada nas reflexões de Heidegger (1977) e Sartre (1993), passando pela análise sociológica da tríade autor-obra-público feita por Antonio Candido (2006) e, em seguida, pela ponderação dos juízos de valor como parâmetro à definição do literário, em Eagleton (2003), intentou-se estabelecer um cenário teórico que, aos poucos, foi-se delineando no século XX, de modo a se

pensar o desafio lançado por Jauss no interior das indagações sobre a obra de arte de um modo geral e a literatura como fazer específico do artístico – tentativas que se esboçam em linhas mais amplas e num esforço de síntese em garantir o aspecto comunicativo do labor estético.

Em Jauss (1994), este afunilamento se estreita à medida que no cerne da sua proposta encontra-se, de saída, a problemática da história da literatura, somente sendo indicados posteriormente alguns limites, por parte dos seus críticos. É da crise desta disciplina e do seu descrédito ante os seus teorizadores, como problemática e motivação inicial, que insurge a estética da recepção e do efeito produtivo. Tal crise seria resolvida tornando dinâmica a narrativa historiográfica, o que seria possível se, em vez de se fazer uma enumeração cronológica dos fatos literários, segundo o gênero e categorias gerais ou mediante o esquema vida e obra, com um acento na biografia do autor, caso se tratasse da recepção e do efeito produzido pela obra após o seu surgimento.

> [...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas e biográficas do seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios de recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (JAUSS, 1994, p.7-8).

Vê-se em Jauss, por conseguinte, que a recepção deve complementar a produção, o que implica uma recusa de análises que se restrinjam ao domínio do autor ou da obra, noutras palavras, ao domínio da textualidade, no qual, segundo Lima

(1979, p. 37-38), estão centradas a Estilística, o formalismo russo, o estruturalismo e em certos aspectos os teóricos marxistas. Nestas, argumenta ele, o leitor só é mencionado quanto aos aspectos sociológicos, psicológicos ou da comunicação (transmissão) da obra. Ao contrário, a estética da recepção deve dar conta do processo de produção e recepção, da relação entre autor, obra e público (JAUSS, 1979, p.71), dialética presente na dinâmica de uma estética da representação e da produção superada numa teoria da recepção.

A considerar que a produção diz respeito ao autor e a obra e a recepção refere-se ao público de leitores, a dignidade de um texto literário, malgrado os problemas da literatura de consumo e da administração planificada da veiculação do mesmo, também deve ancorar-se no acolhimento do público. Isto sugere um acréscimo no trato dispensado à análise literária. Neste momento, interessa ao teórico de Constanza delimitar o problema que ocupará as suas investigações e somente depois tratar dos possíveis impasses que a mesma encontrará ao longo da sua aceitação – e, consequentemente, extensão – ou recusa.

Este movimento de superação (no sentido da *Aufhebung* – superação, ultrapassamento – para empregar um conceito caro à filosofia hegeliana, sugerindo que o superado não deixa de existir, mas conserva-se naquilo a que cede lugar) encontra-se na reflexão mesma da história da literatura. Os conceitos da disciplina são retirados da especulação filosófica sobre a História (*Geschichte*). A história da literatura seguindo os passos e se apropriando das categorias da Metafísica da História Universal, tais como *telos* imanente, sentido de unidade e totalidade, segundo Jauss (1994, p.22-23) ante o descrédito do modelo teleológico dos fatos humanos, a sucessão dos fatos literários termina por implicar-se numa crise metodológica.

A história do mundo (*Weltgeschichte*), no sentido primeiro esboçado por Immanuel Kant e depois desenvolvido por G.

W. F. Hegel, supõe a existência, embora invisível, de uma ideia ou princípio ordenador da diversidade aparentemente desconexa dos negócios humanos. Estes, em si mesmos, não apresentariam na sua imediatez um fio condutor do qual se depreenderia a permanência do princípio, mas uma visada sobre o quanto já se fez em diferentes tempos permite concluir com a positividade do que ali se postula: a existência acessível apenas ao pensador – e não aos agentes imersos nas ações – de um movimento imanente se desdobrando e conferindo unidade aos fatos isolados. Daí inferir que há um princípio imanente que agrega, num todo, os diferentes fatos literários passados e presentes.

O sentido desse problema Jauss irá buscar num texto de Gernivus, de 1835, *História da literatura poética alemã*, no qual, para compreender a história particular da literatura alemã, ele teria se servido da dinâmica investida pela metafísica da história. A apropriação viria a ser eficaz como forma de indicar um nexo que abarcasse uma individualidade nacional, o que definiria a tarefa do historiador. Neste sentido, do mesmo modo que a História do Mundo faz-se vislumbrável pelo pressuposto de um fio condutor que agrega as ações do passado e do presente, assim também a história literária. É o que defende Jauss comentando Gernivus:

> O historiador da literatura se torna historiador de fato quando, investigando seu objeto, encontra *aquela ideia fundamental que atravessa a própria série dos acontecimentos que ele toma por assunto, neles manifestando-se e conectando-se aos acontecimentos do mundo* (JAUSS, 1994, p.10, grifos do autor).

No entanto, quando o modelo metafísico entra em declínio, quando se lança a suspeita sobre a compreensão da totalidade da história, o que permitiria indicar um princípio imanente, isto reflete na historiografia literária rendendo para a mesma uma crise de pressupostos, impossibilitando, por conseguinte, encontrar aquela ideia fundamental. Se não é possível estabelecer um elo de ligação entre os fatos históricos isolados, também não o será para as obras ou épocas literárias isoladas. Pesa contra isto o fato de não ser possível determinar a conclusão e o avanço da história de modo a estabelecer uma totalidade abarcante. Assim, a narrativa histórica refugia-se nas histórias nacionais, com isto estabelecendo uma ruptura com a história geral, restando unicamente as várias identidades nacionais.

Argumenta Jauss (1994) que o embaraço que ali surge conduz às histórias nacionais, mas o elo de ligação entre as épocas se afrouxa já que não mais é válido o até então proposto pela concepção filosófica da História Mundial – estabelecer uma continuidade entre passado e presente. A relação entre um e outro, que repousa na existência de uma ideia que une o antigo e o novo, no que respeita à história literária, indica que não mais há um fio condutor que reúna os diferentes acontecimentos literários nem as diferentes obras.

O caráter sintético da teoria da recepção, portanto, sustenta-se justamente no plano das expectativas criadas por essa crise de que ele se apressa em indicar. Uma terceira sugestão, não apenas como contraponto, sobretudo enquanto complementação de teorias fundadas numa *estética da produção e da representação* [6]. Ou bem se tratou de pensar a literatura como

---

6 Jauss entenderá que duas escolas encamparam a tarefa de solucionar a distância entre literatura e história – a marxista e a formalista – sem se

"espelhamento da realidade" (Ibidem, p.15) ou, noutra via, como um operar que possui as suas próprias leis, independente da realidade histórico-social. Na primeira, tem-se uma abstração das obras e privilegia os aspectos sociais; na outra, a abstração dos meandros sociais, subsumindo-os em favor dos elementos textuais.

Embora reconhecendo a relevância dessas contribuições – e é deste reconhecimento que Jauss propõe uma síntese e não um novo modelo de crítica – ele não deixa, para a execução do seu projeto, de indicar os seus limites. Segundo argumenta, contra uma pesa a exigência de adequação da forma ao conteúdo, em que "somente uma porção reduzida da literatura é permeável aos acontecimentos da realidade histórica" (Ibidem, p.16), o que faria declinar o caráter de testemunho de uma época que as obras deveriam configurar. Pesa ainda a dificuldade de medir a importância de uma obra por esse testemunho, tenha-se em conta que obras significativas para a

---

reportar diretamente a quaisquer dos teóricos de uma e outra. Para ele, unilateralmente, ambas as escolas indicam saídas para solucionar a relação entre literatura e história. Para os primeiros, compreende-se a literatura como reflexo da realidade social ou, primando, em consequência, pelas revoluções histórico-sociais ou das forças de produção e relações sociais – a história possui aí importância maior em face da obra, esta servindo apenas de espelhamento daquela. Já entre os formalistas, a história cede lugar à obra literária, na sua forma imanente e independente do escopo social, cuja evolução, para ser corretamente analisada, seria inferida da sucessão de sistemas e gêneros literários. Se há uma história literária, esta se origina da "canonização e da decadência dos gêneros" (Ibidem, p. 20). Ancorada na perspectiva da distinção entre linguagem poética e linguagem pragmática, acentua-se ainda que a obra literária opera com estranhamento ante a percepção cotidiana (Ibidem, p.19). Assim, se estabelece um diálogo interno às próprias obras – uma história imanente ao "mundo" da literatura, capaz de por si mesma encampar uma historiografia dos fatos literários, sem necessariamente levar em conta aspectos da realidade social.

sucessão literária não tenham para o momento histórico a sua devida importância reconhecida.

Já em relação à segunda, ressalta que compreender uma obra na história levando em conta apenas a sucessão interna dos sistemas e gêneros é insuficiente, pois faz-se mister pensá-la na sua relação com a história geral, com as determinações histórico-sociais. A problemática consiste, portanto, em recuperar a história da literatura, sem prescindir da história geral em proveito da articulação interna das obras, em separado; sem prescindir das obras em proveito da história geral. Ou seja, levar em conta tanto os aspectos da obra – o que implica uma dimensão estética – e as mudanças sociais advindas das revoluções históricas ou econômicas – o que implica nos feitos humanos, nas decisões práticas de indivíduos imersos em conflitos determinados, com isto tecendo a trama histórica.

Tal problemática encontra a sua solução, acredita o autor de que aqui se trata, recorrendo à recepção como ponto de apoio para a sucessão literária, naquilo que, imanente às obras, avança com o passar dos tempos, mas também naquilo que histórico-socialmente vai se determinando nessa mesma tapeçaria da história[7]. Se se trata, argumenta Jauss, de "compreender a evolução literária a partir da sucessão histórica e [...] a história geral a partir do encadeamento dinâmico das situações sociais [...] haverá de ser possível também colocar-se a série 'literária' e a 'não-literária' numa conexão que abranja a relação entre literatura e história" (Ibidem, p.20-21).

A perspectiva que aí se abre só poderia ser levada adiante tendo em conta inclusive aquele que alberga no seu ser, na sua

7 Referência à expressão de Hegel, em *A razão na história*, para designar a grande saga das ações humanas na história do mundo. O emprego que dela aqui se faz, pretende sugerir que o percurso trilhado pelos textos configura uma *imensa tapeçaria da história literária*.

pessoa, nas suas expectativas vivenciais, tanto na percepção dos fatos históricos quanto na percepção dos fenômenos estéticos; aquele que com os seus valores sociais, opiniões e personalidade põe-se diante de uma obra de arte – de um texto literário. Este será o leitor ou o público de leitores – que, segundo Jauss (Ibidem, p.23), só despertou interesse até então enquanto posição social, estrato da vida social ou agente da percepção estética[8]. Deve ser digna de nota à análise literária, e nisto consiste a transformação da maneira de pensar[9] a literatura vislumbrável no projeto de Jauss, a dimensão da recepção e do efeito, ou seja, o leitor "em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primeiramente, a obra literária visa" (Ibidem, p.23).

É ao leitor que a obra está inicialmente destinada – nem ao filólogo, nem ao crítico literário, nem ao filósofo ou sociólogo, uma obra se destina. "Na tríade formada pelo autor, a obra e o público, não se encontra um simples elemento passivo que se fará reagir em cadeia, desenvolvendo-se uma energia que contribui para o fazer artístico" (JAUSS, 1978, p.44-45). Isto põe o leitor como agente da inserção da obra literária na história, como executor da sua historicidade – noutras palavras, no acontecimento historicizante ou atualizador do escrito. A obra

---

8 Aqui, ainda se refere Jauss às teorias marxista e formalista e a maneira como problematiza, na leitura que faz de ambas as escolas a unilateralidade e os limites da recepção.

9 Luiz Costa Lima (1979, p.14) fala de um momento propício a uma "mudança de paradigma" da literatura, em que da desconsideração do valor estético e do estruturalismo francês, liderado por Roland Barthes, insistia numa relação entre literatura e sociedade. Aqui, primou-se por uma aproximação entre o projeto de Jauss e a revolução copernicana levada a cabo no domínio da filosofia por Kant.

acontece e se insere na vida social pelo *médium* da participação do público (Ibidem, p.45).

Se se defende que o vir ao mundo de um texto requer, para que se mantenha existindo, que seja salvaguardado, acolhido pela leitura dedicada de alguém, o leitor existe enquanto possibilidade, enquanto expectativa imanente à obra. Sobre isto, entra em defesa, além da perspectiva ontológica, de Heidegger e Sartre, e da sociológica, de Antonio Candido, a do crítico literário Wolfgang Iser: "enquanto se falava da intenção do autor [...] dos textos e ou de sua construção formal, os críticos raramente se lembraram de que tudo isso só teria sentido se os textos são lidos" (ISER, 1996, p.49).

Sugere-se aí, para alinhar com as posições filosófica e sociológica, que *o leitor existe enquanto destino de todo escrito*, enquanto clamor lançado pelo texto para que dele alguém se ocupe fazendo-se leitor e prestando o serviço de mantê-lo existindo no mundo e a este acrescentando significações. Assim, o leitor é uma espera, uma demanda sustentada pela obra no seu desejo de ser lida. Com isto, tem-se que a historicidade da literatura e o seu caráter de comunicação podem ser esclarecidos com categorias como mensagem e destinatário, questão e resposta, problema e solução. Relação que se encontra entre obra tradicional, público e obra nova, pondo ainda os limites da oposição entre aspecto estético e aspecto histórico, ultrapassando-os numa estética da recepção e do efeito.

O lugar do leitor na estrutura da obra literária

Vê-se, por conseguinte, que a teoria estética da recepção projeta-se na dinâmica de uma solidariedade entre produção e recepção – pondo-se como complemento à estética da produção e da representação, a esta contribuindo com a recolocação da posição do leitor como destinatário primordial das obras.

A comunicação ambicionada aí, como ponte entre a execução principiada na leitura que o escritor faz da sua realidade e no assumir o lugar de mediador entre os leitores e o seu mundo, conforma-se numa dialogicidade que contribui na expectativa levantada para a evolução das obras literárias.

No entanto, não fica claro no texto inaugural da estética da recepção de que modo é possível encontrar no interior da própria escritura a presença requerida do leitor. Este, ao que parece, não é tematizado como elemento constante na estrutura mesma da obra, não é visto como "leitor implícito", independente da sua realidade concreta, o que implica, segundo Lima (1993), numa lacuna na preleção de 1967. Não é suficiente apenas aludir ao leitor, inseri-lo na dinâmica da historiografia literária – a explicação desta inserção requer ainda encontrá-lo para além de uma preocupação sociológica, o seu lugar implícito na estrutura da obra, num apelo desta revelado no corpo físico do escrito.

Em termos ontológicos, faz-se possível este resgate: a obra só existe pela mão do criador e do que a salvaguarda – isto é, do artista e do receptor. Foi o que se pretendeu discutir (ou acolher) recorrendo à ontologia da obra de arte, em Heidegger. Ainda do ponto de vista sociológico, compreende-se perfeitamente o papel que o leitor exerce em termos estatísticos e da comunicação na veiculação das obras. Mas, interessa a Jauss algo mais concreto e secularizável, tenha-se em vista a necessidade de responder às objeções alimentadas pela sua teoria da recepção e segundo o seu propósito de concentrar na historicidade da literatura a inovação da história literária.

Atentando para *Contos d'Escárnio*, no qual se encontra uma nova configuração do grotesco nas imagens barrocas e na apologética do falo enquanto instância originária da existência, tem-se a retomada de um fazer literário há muito esquecido,

como estilo e como forma, do labor ficcional na presente época. Este vir à cena da historicidade literária sugere o apelo a um tipo de leitor, determinado e ao mesmo tempo lançado a um passado, como se pode observar na citação que abre este primeiro capítulo – o narrador se dirige a *alguém*. No entanto, na problemática lançada pelos críticos de Jauss, quanto à presença no corpo do texto mesmo deste apelo, faz-se a pergunta pelos espaços de preenchimento deixados ao leitor no texto. Ou seja, quais os vazios que determinam a presença do leitor?

A lacuna de que ali se trata, segundo Lima (1993), seria preenchida recorrendo não a uma ontologia (ao modo de ser do escrito) nem apenas unicamente à feição sociológica de que por vezes se veste a teoria da recepção – "para que ultrapasse essa lacuna teria sido preciso trazer o leitor para a estrutura da obra, isto é, mostrar que papel vivo e ativo é previsto pela própria estrutura da obra" (JAUSS, 1979, p.20). O que se fará agregando à estética da recepção uma teoria da experiência estética, pressupondo que a experiência literária, em Jauss alargada ao domínio da comunicação e da recepção, subordina-se ao âmbito mais amplo da experiência estética – isto é, só é possível fazer uma análise literária se se tem como base a experiência que se faz com os textos literários (JAUSS, 1979, p.42).

A *Pequeña apología de la experiencia estética*, texto publicado em 1972, cinco anos após a aula inaugural em Constança, é o reconhecimento dos limites da teoria da recepção e a admissão das críticas endereçadas à *Literatura como provocação*. Nesta pequena obra, a experiência literária subordina-se à estética, iluminando-se com a retomada dos conceitos fundamentais da tradição da arte: a *Poiesis*, a *Aisthesis* e a *Katharsis*, com a "experiência da arte que afirma a autonomia da ação humana, através da história das relações sucessivas de domínio" (Ibidem, p.75).

Se a relação entre autor, obra e público encerra uma instância comunicativa, a reflexão sobre a experiência estética amplia a dimensão do que de início tematiza-se apenas no questionamento da história da literatura. Os momentos da experiência estética fundamental não só resolvem o lugar do leitor, na intenção de Jauss, na estrutura mesma do fazer artístico, mas também sedimentam o aspecto comunicativo como algo inerente em todo o processo deste labor. Assim, o leitor será compreendido enquanto papel criativo e ativo desde a obra mesma. Para início dessa nova empreitada em vista de insistir na importância da sua descoberta, embora com muitas influências teóricas indicadas no trajeto da sua elaboração primeira e na continuidade das suas pesquisas, logo põe Jauss como perspectiva o ponto de partida – trata-se da oposição entre *trabalho* e *fruição*. Oposição que teria dado as bases para se conceber a ideia de "morte da arte" ou "decadência da arte", prenunciada por Hegel.

A tese que abre essa discussão consiste, portanto, em afirmar que "a atitude de gozo, que desencadeia e possibilita a arte, é a experiência primordial; não pode ser excluída, mas tem de converter-se novamente em objeto de reflexão" (JAUSS, 2002, p. 31). Esta mesma orientação irá ser utilizada com a menção de um trecho do *Fausto*: *E o que é concedido a toda a humanidade/ desejo gozar dentro de meu eu*, com que se considera causa de surpresa para uma época que não reconhece no prazer (*Geniessen*) o significado de participação e apropriação ou o "alegrar-se com algo" (JAUSS, 1979, p. 85), com algo que se entende como produto do espírito, produto da atividade imaginativa do homem.

Argumenta Jauss (2002, p.33) que estas considerações afastam a impressão de que falar de gozo estético restrinja-se à mania do consumo ou ao gosto pelo *Kitsch*. Daí uma

brevíssima história do conceito de fruição problematizando a origem de *Genosse*, camarada, em *Geniessen*, gozar, sugerindo que camaradas são aqueles que comem do mesmo pão ou aquele que ganha o pão do mesmo pasto. Na história da arte, até o classicismo significava "tirar prazer ou gozar em contato com Deus" (Ibidem, p.33-34).

Para a experiência estética, a consequência mais importante consiste no recurso à *Poética* de Aristóteles, na qual a imitação é compreendida como a "admiração de uma técnica perfeita", que promove um efeito sensível ou o "reconhecimento da imagem no imitado", operando um desdobramento intelectual. Trata-se de um "ver cognoscitivo" (*aisthesis*) e um "reconhecimento perceptivo intelectual" (*anamnesis*), ao que Jauss acrescenta o momento comunicativo (*katharsis*), tal como assim elabora:

> [...] a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo e em um reconhecimento perceptivo: o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identifica-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por uma descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (KATHARSIS, 1979, p.87).

Jauss observa também em Santo Agostinho a diferença entre o uso dos sentidos para o prazer (*Voluptas*) e para a curiosidade (*Curiositas*). O primeiro referente ao belo e o outro ao repugnante, o que torna aquele mais apreciável pelo filósofo medieval, pois pode conduzir a uma elevação da alma a Deus, pela contemplação da beleza (Ibidem). Veja-se aqui a

perspectiva da purificação que já Aristóteles aludia no seu conceito de *mimesis*, por ocasião da definição da tragédia: "ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores, e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções" (ARISTÓTELES, 1882, p.248). O sentido da purificação, presente na imitação de ações nobilitantes, tem o seu paralelo na percepção prazerosa da *Voluptas*, na elevação a Deus.

Outro argumento considerado na reflexão sobre o prazer estético vem da retórica, no elogio do sofista Górgias para justificar Helena. Nele, consta a preparação da alma para ouvir um discurso, assegurado na confiança de que o lado sensível da linguagem possibilita o afastamento do temor e do sofrimento, antecipando o *phobos* e *eleos*, conceitos centrais da purificação na poética aristotélica. Pelo prazer com o discurso, a palavra confere um efeito de cura (JAUSS, 1979, p.89).

Nessas três concepções do prazer, acentua-se o lugar do efeito sobre o espectador promovido pela arte, o que permite Jauss colocar a reflexão estética como fundamento da recepção (JAUSS, 2002, p.37) e com isto abrir o caminho para a pergunta sobre a experiência estética original, levando em conta a produção, o efeito e a comunicação, não apenas no sentido psicológico, do lado do espectador, mas imanente à produção. E aqui, além da oposição entre trabalhar e fruir, cuja separação é evidente na história da arte, apresenta-se, com menos evidência, a concepção de que fruir também se opõe ao conhecimento e ao agir, o que prontamente é recusado, pois há uma dimensão do conhecer e do agir na experiência estética.

Quanto a essa segunda oposição, argumenta-se recuperando a doutrina kantiana do "prazer desinteressado" e a teoria do imaginário de Sartre. Em ambas, o que se define é um distanciamento estético que se estabelece e possibilita a fruição. Na primeira, distingue-se o prazer dos prazeres simples, por

conta do desinteresse de que é tomado o observador ante o belo – no estético, produz-se um momento adicional porque há o distanciamento, a recusa da utilidade da vida cotidiana, necessariamente pragmática, exigida pelo estético, visto que este não se apresenta numa aliança direta com a realidade conformada em coisas palpáveis e observáveis.

Como se trata nessa discussão de separar a *atitude estética* da *atitude teórica*, Sartre melhor responderá ao propósito de delimitação do domínio do estético, já que um e outro comportamento requerem o distanciamento do objeto. Se o cientista se distancia do objeto de que se ocupa para poder dele extrair as suas leis; do lado do artista (o mesmo se diga do espectador), o distanciamento se deve ao fato da construção do que não existe, de um mundo paralelo àquele das vicissitudes habituais da vida cotidiana, no qual, a criação repousa nas potencialidades da imaginação. Em vez de uma consciência que adquire um saber sobre algo, tem-se uma consciência capaz de representar.

> Na experiência estética o ato de distanciamento é, ao mesmo tempo, um ato formador da consciência representante. A consciência imaginante deve negar o mundo dado dos objetos, para poder produzir por meio de sua própria atividade e segundo os signos ou esquemas estéticos um texto verbal, pictórico ou musical (JAUSS, 1979, p.96-97).

Isto é, na atitude estética, o distanciamento consiste em evitar o mundo dos objetos, o que não pode ocorrer na contemplação teórica: "a consciência imaginativa tem de negar o mundo fático dos objetos para poder criar por si mesma"

(JAUSS, 2002, p.40). Nesta distância necessária da coação dos costumes e dos interesses (Ibidem, p. 41), da utilidade no mundo habitual, cotidiano, no prazer estético, o eu goza do objeto e goza de si pela liberação da experiência imediata cujo polo central é o interesse no uso das coisas. Este eu que goza de si mesmo o faz pela consciência de que o objeto ali diante de si é um produto da liberdade da imaginação; o mesmo podendo ser dito do lado do observador – este sabe que faz a experiência de algo que teve origem na imaginação do artista, cuja referência não remete à dinâmica usual das disposições habituais.

Trata-se de uma atividade que se conforma tanto do lado do produtor quanto do lado do receptor. Encontro que de prazer desinteressado, haja vista o desligamento do mundo cotidiano, converte-se em "desinteresse interessado", pois o produtor oferece um objeto material provedor de prazer para quem o experiencia.

Trata-se, neste momento, do "prazer de si no prazer no outro" – ou seja, o eu converte-se em irreal em face de um objeto também irreal, no sentido de liberado da organização objetual do dia a dia. Se o artista, para produzir, libera-se da opressão da realidade; o receptor, na apreciação do resultado desta liberdade, também opera a travessia do processo emancipador – liberta-se da coerção do real e, gozando do objeto irreal, goza de si ao se reconhecer também como liberdade.

> Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia [...] O prazer estético que, desta

> forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro (JAUSS, 1979, p.98).

Nesse sentido, a experiência estética retira o homem da sua vida cotidiana habitual – um efeito de liberdade tanto para o escritor como para o leitor, aludindo ao *Que é a literatura?* De Sartre. Esta função que o comportamento estético adquire na vida humana se exerce tanto na execução como na recepção podendo ainda transmitir normas de ação mais eficazes que as regras jurídicas, pelo efeito da identificação. Estão aí em jogo o produzir, o receber e o comunicar, três instâncias distintas e conexas na conduta estética.

> A liberação por meio da experiência estética pode efetuar-se em três planos: para a *consciência produtiva*, ao engendrar o mundo como sua própria obra; para a *consciência receptiva*, ao aproveitar a possibilidade de receber o mundo de outra maneira, e finalmente – e deste modo a subjetividade se abre à *experiência intersubjetiva* – ao aprovar um juízo exigido pela obra ou na identificação de normas de ação traçadas que posteriormente terá de determinar (JAUSS, 2002, p.41, grifo nosso).

Na obra de Hilda Hilst, essa liberdade encontra-se entranhada do início ao fim. A organização (ou *desorganização*) dos elementos do texto dá testemunho disto. O mundo que a

autora erige não tem muita correspondência com o real, pois nele encontra-se muito mais o desvario da consciência na percepção do cotidiano, seja quando esta se firma no apego às leis do cotidiano, seja quando tenta, em vão, estabelecer ao diverso alguma unidade explicativa. Ademais, a forma da ficção revela este distanciamento, pois aquilo que a consciência absorve da vida e tem de organizar em pensamentos, de um modo geral, não ultrapassa a dimensão do psíquico, a qual, em vez de mobilizar para a ação, imobiliza o agente (observem-se aqui as dificuldades dos personagens em ligar-se aos aspectos mais elementares da existência, ocorrendo o mesmo com os aspectos mais elevados).

Tem-se, assim, um mundo possibilitado pela liberação do real, constituindo-se de uma percepção aguçada dos mínimos enredamentos de indivíduos "reais", desligados de uma relação objetiva com a realidade. A consciência produtiva da autora, pode-se assim asserir, lança para o leitor uma nova forma de ver os resultados do isolamento e da não comunicação, no qual a percepção do mundo se faria do ponto de vista da realidade íntima da consciência receptora, como que informando os movimentos do pensamento que se fazem longe do olhar do outro. Não há como negar que aí a dimensão intersubjetiva se estabelece, à medida que a escritora empresta aos seus possíveis leitores outra lente para enxergar o mundo *na* consciência – ou o mundo *da* consciência.

Em *Contos d'Escárnio*, isto se faz presente de um modo específico. *O que significa olhar o mundo do ponto de vista do falo?* Para isto, é preciso distanciar-se das leis dos costumes e das interdições que a todos submete – uma liberdade que se transmite, na leitura, ao leitor. A consciência receptora entende a mensagem que traz a perspectiva de observar a realidade não com os olhos esperançosos nem desesperados, mas com uma consciência objetiva de que o mundo pode ser visto

de outro modo. O retorno ao habitual não mais conta com a ingenuidade, mas impregna-se do escárnio e do grotesco que podem ser as ilusões da política e das religiões – note-se aqui a dimensão intersubjetiva da experiência estética.

Assim, a experiência estética genuína é um processo de liberação *de* e *para* o cotidiano, das normas e costumes nele existentes – do cotidiano para poder produzir e vivenciar a obra e de retorno para o cotidiano com uma percepção modificada – podendo promover uma purificação e uma visão diferente das relações interessadas, definição com que se retoma o conceito de catarse aristotélico – o da purificação (ou purgação) das emoções despertas quando imitadas pela poesia. Liberando-se *da* realidade cotidiana, Hilda Hilst escreve os seus contos debochados e nisto pede o mesmo ao leitor; este retorna *para* a realidade de uma maneira diferente, posto que se apresenta diferenciada. Trata-se de uma dialética que lança cada indivíduo num amplo domínio de comunicação e, portanto, no domínio da intersubjetividade. Deve-se aqui apenas acrescentar o "real" de que se ocupa a autora, o fluxo da consciência, o qual mais adiante será discutido.

Não obstante, tal só é possível se se desacredita, conforme defende Jauss a concepção do estético consolidada no Ocidente desde Platão e a sua censura à arte, cujo argumento principal é a *impossibilidade do prazer estético* e, por meio deste, da *purificação dos comportamentos*, e se se fundamenta a experiência estética desde os conceitos de *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*[10].

---

10 Para desenvolver a experiência estética fundada no prazer, resgatando o sentido original dos conceitos fundamentais da atividade estética, deve-se antes suspender toda a tradição dos "grandes puritanos da filosofia da arte", conforme a expressão empregada por Jauss: Platão, Rousseau, Santo Agostinho e Adorno, aos quais Jauss acrescenta, na Hermenêutica contemporânea, Gadamer. Iniciada pelo filósofo grego, esta tradição concebe

Com essa longa discussão em torno do prazer estético e da recusa à concepção idealista da arte que levanta uma suspeita sobre os sentidos e em decorrência disto sobre o prazer estético, secundarizando-o, pode-se dar início à afirmação do gozo estético e o seu efeito comunicativo, recuperando os conceitos tradicionais da reflexão sobre a arte.

O primeiro conceito, *Poiesis*, indica, na compreensão do artista e do público, um "poder fazer" (*pouvoir poïétique*, *machen kann*): sugere a atividade produtiva. A arte aqui é tida não como *mimesis* da natureza, do cosmo, mas como atividade produtiva, que se desdobra sem a iluminação de algo que a transcenda. Antes, "a atividade do artista é uma ação que leva consigo seu próprio conhecimento" (JAUSS, 2002, p.59), não o tomando emprestado de fora, de uma ideia suprassensível e anterior ao seu agir. Jauss recusa a tradição idealista da estética para a qual o artista produz iluminado pela ideia ou serve

---

o belo na oposição entre sensível e Idéia, enquanto reino da Verdade, frente à qual pressupõe uma suspeita do sensível e, em conseqüência, do gozo estético. Para Platão, a dignidade do belo encerra-se na lembrança do suprassensível, mas conserva também uma deficiência, já que o prazer estético volta-se para o sensível, o que, mantendo-se nos limites deste, restringiria o acesso à perfeição do ideal. Quanto a Rousseau, nota Jauss, a sua repulsa ao teatro por refletir os costumes dominantes que, segundo o iluminista francês, define-se pela corrupção e degeneração de uma bondade originária: a identificação com os personagens do drama pode inibir os sentimentos morais. Em se tratando do idealismo alemão, critica a redução da experiência estética a um apêndice da filosofia quando esta abandona a perspectiva cosmológica: o belo estaria na função de recuperar esta dimensão do homem. Em Gadamer, a crítica da consciência estética como consciência fruidora de si mesma deve abrir o caminho para se pensar a arte como acontecimento da verdade. E, por fim, insere nesta longa tradição a "estética da negatividade" de Adorno que imputa à arte a suspeita sobre os aspectos comunicativos e sociais em vista da dominação dos bens da cultura pela indústria cultural, problematizando ainda a distância estética (JAUSS, 2002, p.45-51).

de veículo da manifestação de um ideal divino, revelado de maneira misteriosa ao gênio artístico. Assim, a obra não seria resultado da transpiração do artista, mas da execução de um plano situado além da própria experiência individual e coletiva.

A noção de *construir* imanente a essa concepção aproxima tanto a produção artística quanto a científica, não havendo distinção, de início, entre ambos no que respeita à função cognoscitiva. A construção pressupõe um saber, um tipo de conhecimento que depende de um "poder", que por sua vez se experimenta no agir que dá origem ao produzido, a algo de criado. Este aspecto do construir imbrica o compreender e o produzir como uma mesma operação – os dois não são separáveis. No entanto, o conhecer implicado no fazer artístico consiste em realizar o não-realizado – e aqui vale ressaltar o significado grego da *poiesis*: trazer à existência o que não existe; ou ainda o trazer ao ser o não-ser. E também o sentido da palavra alemã para produzir, *Hervorbringen*, tal como desenvolvido por Heidegger em *A origem da obra de arte*, que sugere pela separação dos termos que a compõem (*hervor* – diante e *bringen* – trazer), "trazer para diante" o que aí antes não estava.

Disso se segue que a perfeição do belo não está na aparência, na perfeição formal que o artista encontra para um problema – antes, encontra-se na possibilidade deste produzir original do que não existe num mundo já organizado segundo as funções de cada coisa existente. Por isto, para o observador não se apresenta a aparência; ele não deve receber o objeto belo sob o signo do platonismo, como o que se presta à contemplação, mas, ao contrário, deve entrar no movimento da obra e tomar consciência de que dela é diferente, dela se distingue e pode participar.

O conhecimento que leva consigo a produção estética não é nenhum

> reconhecimento platônico, mas a regra da produção descoberta no 'construir' ou fazer algo [...] Por isso o espectador tão pouco deve receber o belo simplesmente como o ideal platônico da pacífica contemplação, mas tem de se introduzir no movimento que a obra nele desperta e creditar deste modo sua liberdade frente ao dado (JAUSS, 2002, p.60).

Deve o observador, portanto, centrar-se naquilo que diante dele se apresenta de imediato como a criação de algo novo, como surgimento inaugural, o que conduz ao conceito de *Aisthesis*, haja vista que o que de imediato se apresenta em face dele é a materialidade da obra. A *poiesis* sugere o prazer ante o objeto produzido, segundo Aristóteles; e na concepção de Hegel, trata-se do sentir-se em casa, pela produção da arte, na construção de um mundo unicamente espiritual – um mundo que, distinto do ordenamento perene da natureza, possui unicamente a presença humana. Tem-se, na arte, a origem da criação do mundo humano, distinguindo-se da contemplação cosmológica que pressupõe a construção de um conhecimento a partir do que está de antemão dado. Retira-se do mundo a sua estranheza, nele inserindo o elemento espiritual (JAUSS, 1979, p.100-101). Na esteira dessa produção do mundo espiritual, encontra-se o reconhecimento do imitado que, servindo-se da definição aristotélica, é o que irá caracterizar a *Aisthesis* (Ibidem, p.101).

Nela, trata-se não da produção, mas da percepção sensível, que conduz ao prazer no reconhecimento da obra do outro. Se na *poiesis* encontra-se uma oposição no construir entre a atividade artística e a científica, entre conhecimento *construído a partir do dado*, dos objetos existentes no mundo, e conhecimento que *constrói o dado*; aqui, encampa-se a oposição entre

conhecimento sensível e científico – que teria motivado, no século XVIII, a fundação da Estética como ciência autônoma, por Alexander Baumgarten. Opõe-se, portanto, um horizonte estético ao lado de um horizonte lógico, reivindicando para o primeiro os seus direitos (JAUSS, 2002, p.64). A *poiesis* se complementa na *aisthesis* definindo-se como *atividade infinita*, na qual a produção se estende e eterniza na percepção.

O que se pretende com a percepção estética é resgatar na contemplação sensível uma dimensão crítica que, para além do contato sensório motor, há não apenas reconhecimento da obra do outro, mas alimenta-se a possibilidade intersubjetiva do prazer estético. Daí Jauss sustentar que a percepção estética não se cumpre com uma aproximação muito rápida de uma obra. Primeiro, deve atentar para o modo como um objeto se constitui no espectador. Inicialmente, tem-se a nódoa colorida de um quadro, estranha a qualquer significação; e só depois deste momento é que se pode ascender a uma significação. O mesmo se diga do texto literário: de início, o leitor tem diante de si manchas negras no papel, a configuração das palavras, só depois, numa segunda leitura, ascende ao significado a serviço do qual estão as palavras.

> Quem percebe esteticamente uma pintura, isto é, quem quer adquirir um novo conhecimento através da visão, tem de fazer frente à tendência de identificar ou reconhecer com precipitação e, em vez disto, ser consciente de como, para o contemplador, a significação... se constrói pouco a pouco (JAUSS, 2002, p. 69).

Este contato sensível convida à participação na produção artística. A *aisthesis* é um "convite ao espectador para que

participe no processo de uma nova construção do mundo" (Ibidem, p. 70). Dar-se conta do colorido no quadro, da sonoridade, das palavras num texto corresponde à *aisthesis*, mas conduzindo-se à significação revela já o momento da *katharsis* – a percepção conduz à comunicação, originando um conhecimento novo. Se, de saída, tem-se o reconhecimento da obra do outro, do trabalho do outro, na extensão deste reconhecimento, instaura-se uma instância comunicativa, pois diante do observador ou do leitor não está apenas uma obra produzida, sobretudo, há uma nova forma de configurar o mundo, da qual pode o observador participar ativamente.

Nesse sentido, Jauss pretende resgatar, pelo distanciamento da vida funcional, duas dimensões esquecidas da *aisthesis*: a sua "função crítica" pelo rigor de uma ascese perceptiva – quem observa uma obra não fica somente no domínio do sensível, mas ultrapassando-o ascende à significação; e também a sua "função cosmológica", cujo valor exploratório conduz a uma nova visão do mundo, o que já estende a reflexão sobre a experiência estética ao conceito de *katharsis*, ao seu aspecto comunicativo.

Na análise da *katharsis*, Jauss parte de Aristóteles e Górgias quando estes a definem como o prazer provocado pelo discurso e pela poesia. Diferente, embora não autônoma, da *poiesis* e da *aisthesis*, que encampam tipos de conhecimento específicos, uma voltada para o conhecimento que produz e a outra ao que é adquirido pelos sentidos, a *katharsis* consiste na experiência comunicativa, pressupondo na arte a transmissão de normas e, nesta, a garantia da função social do estético. Nela, trata-se de "libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar" (JAUSS, 1979, p.101-102).

A experiência estética comunicativa encerra o ciclo da produção estética e, na função social que lhe é própria, encampa a diferença entre prazer e agir – o prazer estético no sentido da cura e da purificação faz do observador um agente e, portanto, conduz à ação. O que aqui se defende é o contraponto à *estética negativa*, em que se sustenta que a oposição entre prazer e fruição não é especificidade da arte[11]. Segundo Jauss, a estética da negatividade afasta o prazer estético da identificação emocional, reduzindo a experiência estética à reflexão, à qualidade sensível da percepção (sem realizar a superação na significação) e à consciência liberal. Pressupõe deste modo uma consciência já cultivada, no seu dizer, pelo confronto com a arte. Desse limite, sugere-se a tese sobre a experiência comunicativa:

> Se destacaria a função social primeira da experiência estética se o comportamento frente a obra de arte ficasse encerrado no círculo da experiência da obra e da experiência própria e não abrisse para a experiência alheia, o que desde sempre se levou a cabo na *práxis* estética no nível de identificações espontâneas como admiração, estremecimento, emoção, compaixão, riso e que só o esnobismo estético pôde considerar como algo vulgar (JAUSS, 2002, p.76).

11 Jauss se posiciona em face da *Teoria Estética*, obra póstuma de Adorno, argumentando que nele teria encontrado a motivação para a escrita da *Pequeña Apologia de la Experiencia Estética* e a oportunidade para saldar a dívida de *Literatura como Provocação* (1979, p.79) Sobre isto atentar ainda para o comentário de Luiz Costa Lima em A literatura demanda d(o) leitor, que prefacia a obra (Ibidem, p.21).

A consciência já cultivada pela arte buscaria no encontro com a obra confirmar o seu saber, pois nessa autorreflexão não olha para o outro que é a obra, mas ao ver a obra vê apenas a si mesma – não se trataria de um prazer de si no prazer no outro, na identificação da sua liberdade na liberdade do escritor, mas de buscar ratificar aquilo que já constitui para ela um saber, um conhecimento. A obra não é um outro que dialoga, antes é subsumida no fechamento que priva toda perspectiva de nela encontrar um dizer diferente das opiniões sobre o que é ou não estético; sobre o que é correto ou não do ponto de vista moral. Diante de *Contos d'Escárnio*, a consciência já cultivada negaria a perspectiva estética do grotesco, pois em vez de resguardar valores, nesta obra, Hilda Hilst pretende demolir valores, sejam estéticos, sejam morais.

A função social da arte só é fraturada se a experiência da arte não é experiência do outro, pois a verdadeira experiência estética suscita a identificação espontânea que toca e confunde, que faz admirar, chorar ou rir por simpatia – isto dista demasiado de uma consciência que busca apenas reforçar o seu lugar de sujeito em face de um objeto; pode-se dizer que a consciência já cultivada não se surpreende, apenas rejeitando o que dela se distingue. Para que isto ocorra, a obra tem que ser um "Outro" e não um objeto de reflexão da consciência, porque só há identificação de algo com outro dele diferente – ninguém se identifica consigo mesmo ao ponto de causar comoção; deve-se deixar que a obra fale na sua alteridade, para fazer menção a Gadamer comentando o tu que designa a voz da tradição frente ao intérprete. Sobre isto, leia-se: "A identificação do espectador com o "herói" como espaço comunicativo pode transmitir modos de comportamento, configurá-los novamente ou quebrar normas acostumadas em benefício de novas orientações para a ação" (Ibidem, p.78).

A *katharsis* explica, pois, seguindo o raciocínio acima, por que a transmissão de normas na experiência artística pode ser mais eficiente que o imperativo jurídico e o constrangimento institucional, ao mesmo tempo fazendo seguir um modelo. Embora a identificação catártica não seja um fenômeno estético por natureza, os modelos heroicos, religiosos e éticos podem ganhar uma força sugestiva se ela se opera através da conduta estética. Na identificação catártica, põe-se em jogo, lado a lado, o produtor e o receptor, o artista e o público, o escritor e o leitor – duas liberdades que se reconhecem no mesmo espaço de jogo que é a obra ante a organização planejada do mundo.

> Algo específico da identificação *associativa* no jogo é a eliminação da alternativa entre obra e contemplador, atores e espectadores, e o jogador atua adotando e reconhecendo modos comunicativos que poderiam orientar por sua vez a vida social como expectativas de comportamento (Ibidem, p.82-83, grifo de autor).

Assim, a experiência estética constitui-se enquanto unidade de três momentos diversos: o da atividade produtiva (*poiesis*), o da atividade perceptiva (*aisthesis*) e, da inversão da primeira na segunda, a da atividade comunicativa (*katharsis*), podendo esta última recriar as obras, seja do ponto de vista da mudança ou confirmação dos comportamentos, seja no da transformação do leitor em escritor. E isto lança uma perspectiva nova para compreender as incursões frequentes de Hilda Hilst à filosofia, à literatura precedente, tanto nacional quanto estrangeira, muitas vezes, reelaborando tramas encontradas

noutras obras – de leitora faz-se produtora. Neste sentido, digno de nota será *Com os meus olhos de cão*, na cena em que o herói, Amós Kéres, é conduzido para a execução na forca – não há como negar um paralelo com o mesmo infortúnio do personagem Josef K. de *O processo*, de Franz Kafka. E, num esforço de rebaixamento, as heroínas trágicas reunidas num teatrinho grotesco, em *Contos d'Escárnio* (HILST, 2002a, p.55-58).

No acerto de contas da dívida de *Literatura como provocação*, como expresso ao final da apologia da experiência estética, prefigura-se, na experiência da arte, o lugar que o leitor ocupa em face da obra por ocasião da percepção estética e da comunicação intersubjetiva que desta resulta. Fundamenta-se, com isto, a dialogicidade entre tradição e recepção compreensiva no movimento da historicidade das obras que se dá na dialética de pergunta e resposta, conforme mais uma vez assevera Jauss: "Esta teoria segundo a qual a essência da obra de arte descansa na sua historicidade, isto é, no seu efeito ao longo do diálogo com o público, entende a relação entre arte e sociedade na dialética de pergunta e resposta" (JAUSS, 2002, p.93-94).

Pode-se daí inferir que, para Jauss, importa destacar o lugar do leitor na perspectiva das possibilidades de percepção sensível e também de reflexão da realidade concreta que a arte proporciona. O leitor será imanente à obra na atividade produtiva compreendida em três termos: produção, percepção e comunicação, que, embora à primeira vista não contemple a exigência da presença do leitor na mecanografia do texto, satisfaz um domínio mais significativo: a presença (e demanda) do leitor na execução e repercussão histórico-social dos objetos literários que, para Jauss, somente a dinâmica do perguntar e do responder contempla.

Resta agora compreender de que modo se dá esta dialética que repousa na estrutura da questão e da resposta e endossar

o argumento que sustentaria a recepção do grotesco em Hilda Hilst, o que se observa nas considerações preliminares do narrador de *Contos d'Escárnio*, nas quais sugere não apenas uma mudança na percepção do texto, mas também, numa dinâmica intersubjetiva, na percepção do mundo, quando faz do grotesco matéria e forma da imaginação.

O horizonte de espera e a dialética da pergunta e da resposta

Assim, pode-se compreender o que já se manifesta na primeira das sete teses introduzidas na obra inaugural da estética da recepção com um acento nitidamente programático. Nela, confronta-se de um lado o objetivismo histórico e por outro lança a mudança de paradigma ao reforçar a recepção como fundamento ao aspecto da comunicação entre autor e público, na qual repousa a sucessão histórica da literatura.

> Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de 'fatos literários' estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele

> próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores (JAUSS, 1994, p.24, grifo nosso)

A sucessão literária é um processo em que o leitor é peça fundamental quando se quer contar a sua historiografia. A radicalidade de Jauss é ainda mais evidente quando solicita ao historiador o reconhecimento de si como leitor, como alguém que, antes de catalogar as obras e os gêneros, está imerso na série de leitores de uma obra. O mesmo poderia ser dito em relação aos críticos e analistas da literatura. "A história da literatura é um processo de produção e recepção que se realiza na atualização dos textos por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico que sobre eles reflete" (Ibidem, p.25).

Está aí em questão um *acontecimento* em que novamente se faz presente o texto; em que o leitor, com as suas expectativas, vivencia no jogo da leitura – nas palavras de Iser, "os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo" (1996, p.107). Trata-se de um contrato entre os participantes, cujo caminho conduz a um resultado final. Daí poder-se afirmar que se o autor é um produtor, ou seja, executa a obra, esta também encontra no leitor um momento essencial da sua execução – o leitor também se torna produtor. O texto literário, também, torna-se texto (coisa entre as coisas) pela via da leitura – é, portanto, um produto a duas mãos; ou a dois pontos de vista.

Isto se ilustra melhor, segundo Iser (1996), com o conceito de jogo, pois neste há uma proximidade com a representação. O jogo se caracteriza pelo movimento fechado em si mesmo, não importando para a significação, rumando para um resultado. O autor convida o leitor a participar de um jogo, cujo cenário é o *mundo aparente* da obra. Pois, "o texto é composto por

um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo, não como realidade, mas *como se* fosse realidade" (Ibidem). Aqui o conceito de jogo exerce papel fundamental, pois sendo movimento fechado em si mesmo, conserva esta aparência de independência de outra realidade exterior, conforme se viu desde a experiência estética. Autor e leitor estariam assim unidos no imaginário, na elaboração da *realidade* da obra. Este representar o que não existe é característico da função dos jogadores, cuja atuação no jogo simula o que o mesmo prescreve.

Assim, a leitura trava-se num espaço de jogo, o texto, no qual jogam (aparentam uma realidade) o autor e o leitor, o que se alinha com a segunda tese, em resposta à suspeita de subjetivismo em que a teoria da recepção pode incorrer – trata-se aqui de investir contra o psicologismo. Por mais que o texto necessariamente demande o leitor e, com este, complemente-se no preenchimento dos espaços vazios e dos silêncios do autor, não significa que os ânimos que orientam ou podem advir da leitura, que por vezes possam insurgir, não sejam de início um contributo para o acontecimento literário.

Na análise literária, o que está em questão é o horizonte de expectativas do leitor, de caráter empírico que se antecipa à obra. Algo muito próximo do que Sartre (1993) fala quanto à exigência da personalidade inteira do leitor e Eagleton (2003) da origem objetiva dos juízos de valor na estrutura social e a sua conformação na sociedade. Ou seja, há um *saber prévio* que condiciona o comportamento do leitor em face do texto, saber este embrenhado no momento da recepção do texto. "Também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um 'saber prévio' [...] com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável" (JAUSS, 1994, p.28). Um primeiro "olhar" sobre *Contos d'Escárnio* conduz a obras passadas e já consolidadas na

historiografia literária; em seguida, faz pensar na diferença de imediato identificada com uma espera, tanto do ponto de vista estético – o costume de ler textos arrumados – quanto histórico – a expectativa de uma iluminação que pode predispor um leitor.

Trata-se aí da reconstrução de um presente organizador da percepção leitora, no qual, o leitor nasce e se desenvolve, cujo conceito de *horizonte* define melhor o que se quer com isso expressar. Toda leitura é um fato dentro de certo horizonte no qual se situa o leitor – horizonte dos costumes e das normas, mas também de maneiras consolidadas do fazer literário.

O conceito de "horizonte" surge pela primeira vez em Nietzsche, nas *Considerações Intempestivas*, de 1874, com o fito de esclarecer o lugar da modernidade em face da tradição histórica. O filósofo nomeia horizonte o estado de coisas de uma cultura baseada no apego doentio, expressão dele, à história tal como transmitida nas filosofias de Kant e Hegel. Segundo ele, o horizonte do que se poderia chamar moderno, é o da interpretação, já que este último filósofo teria posto fim a todo o pensamento que se volte para o futuro – toda época teria um horizonte próprio conhecido e partilhado por todos que nela se formou e aprendeu a perceber o mundo. É o que adverte (e com que se diverte) o narrador de *Contos d'Escárnio*, logo de saída.

Mais próximo da publicação do texto de Jauss, o conceito aparece em Edmund Husserl para designar um "horizonte transubjetivo", no qual se situa toda consciência que intenciona dizer algo sobre um dado objeto. O sujeito, ou a intencionalidade da consciência, volta-se para o mundo dos objetos dentro de uma horizontidade que o ultrapassa e condiciona. Cada texto singular possui, anterior a si, textos que, num processo de continuidade, alimenta a percepção estética, com que se instaura uma expectativa ou espera. Toda leitura, seguindo o

fio aí delineado, dá-se no domínio de um horizonte de espera em que "a percepção de um texto pressupõe sempre o contexto anterior da percepção estética", conforme defende Jean Starobinsky (JAUSS, 1978, p. 13).

Em Jauss, o horizonte de espera se aplica aos primeiros leitores de uma obra, horizonte este que permite analisar objetivamente a obra na tradição estética, moral e social, que ultrapassa o subjetivo porque comum a todos, correspondendo a certo gênero literário e a certa história sociocultural. O conceito de horizonte não apenas desvia qualquer possibilidade de subjetivismo, mas também resolve o problema da relação entre literatura e história, pois nele há previamente as condições para a apreciação estética e, do lado da vida sociocultural, a apreciação histórica. Antes de Hilda Hilst e os seus contos obscenos, há um saber histórico e estético sobre o grotesco que, a princípio, situa e ajuda a manter-se na leitura.

Com o horizonte de espera, a obra desperta no leitor "a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto ao 'meio e fim', conduz o leitor a determinada postura emocional" (JAUSS, 1994, p.28)[12]. Sugere-se, assim, que a leitura é um acontecimento guiado, que conta com as predisposições encontradas no próprio texto. Ou, ainda, seguindo o conceito de jogo utilizado por Iser (1996, p.110), o texto dispõe as regras do jogo, à medida que na sua estrutura engendra-se um modo de comportamento do leitor, ordenando o seu campo de ação.

> O horizonte que se antecipa ao encontro da obra com o receptor pode ser objetivo segundo três aspectos: seguindo as

12 Ainda sobre essa delimitação conferir o artigo de Stierle Karlheinz, Que significa a recepção de textos ficcionais? (Ibidem, p.119-171).

> normas conhecidas ou da poética imanente a um gênero; na relação das obras conhecidas do contexto histórico-literário; e na oposição entre ficção e realidade, função poética e função pragmática da linguagem – estas presentes na leitura como termo de comparação. E nisto se percebe um duplo horizonte: um restrito – no que respeita a expectativa literária; outro mais amplo – no tocante à experiência de vida (JAUSS, 1994, p.29)

> [...] a recepção de um texto pressupõe sempre o contexto da experiência anterior na qual se inscreve a percepção estética: o problema da subjetividade da interpretação e do gosto que o leitor isolado ou nas diferentes categorias de leitores não pode ser posto de modo pertinente quando se tem em primeiro lugar constituído esse horizonte de uma experiência estética intersubjetiva preliminar que funda toda compreensão individual de um texto e o efeito que ele produz (JAUSS, 1978, p.51).

A reconstrução deste horizonte de espera pode ainda operar uma "mudança de horizonte", no choque que se opera entre as expectativas já consolidadas, como mencionado, das obras anteriores – deste saber prévio que prepara a imersão do leitor na acolhida de todo escrito. Coloca-se com esta distinção o problema da distância estética, que consiste na separação entre horizonte de expectativas e a obra que se apresenta ante o leitor, por este desconhecida. Trata-se aí da experiência do

choque, da aprovação ou recusa, da aceitação no momento em que a obra aparece ou posteriormente. A frustração inevitável, provocada pela obra em face da espera do público é provedora da distância, que será sentida pela contradição que se instaura entre a espera e a obra.

No tocante ao texto de Hilda Hilst, possibilita vislumbrar uma despreocupação com frases arrumadas, com a pontuação e mecanismos de distinção das falas das personagens, rompendo com isto cânones estéticos que conformam a espera de romances como *Os Sertões* e *Ana Karenina*, para se deter nos títulos sugeridos em *Contos d'Escárnio*, embora na totalidade da ficção a autora lance mão destes recursos. Isto se expressa de modo declarado nas prerrogativas que abrem a narrativa das experiências obscenas, conforme o trecho recortado como eixo norteador da reflexão sobre a recepção do grotesco.

Noutro sentido, há a perspectiva antimoral dos contos, não oferecendo suporte a uma identificação pacificadora com as características elencadas pelo narrador tanto na sua apresentação – Crasso é "filho daquela da crassa putaria" (HILST, 2002a, p.14) – quanto na dos demais personagens. O herói (ou anti-herói-narrador) não atende a uma espera que acolhesse sem agressões o interlocutor que é todo leitor. Além da referência histórica que, segundo ele, inspirou a sua mãe na escolha do nome, o significado de crasso sugere o que é grosseiro. Assim, a experiência do choque, da ruptura em face de uma espera faz-se tanto na perspectiva estética quanto moral.

Para ilustrar o efeito que designa a distância estética e a consequente mudança de horizonte – de uma expectativa frente o que de novidade a obra indica – Jauss cunhou o termo *arte culinária*. Esta se diferencia de uma obra de verdadeiro valor estético pela conformação a um horizonte de espera determinado, confirmando-o. Na arte culinária não há mudança, o leitor sente-se em casa, diante de um texto que responde às

expectativas existentes, havendo, portanto, uma preocupação com o gosto do público – a arte culinária esforça-se por se adequar ao gosto predominante. Em termos gerais, mais adiante esclarecidos, o grotesco consiste na recusa à acomodação e, em Hilda Hilst, sofre uma transformação pelas peculiaridades que ela imprime, orientada pela predileção estilística da própria época.

Por outro lado, uma obra pode sugerir, pelo contraste de uma experiência já sólida e aceita por todos, uma mudança. Neste caso, está implicada a distância estética cujo caráter é a negatividade – a obra se opõe e se recusa seguir o gosto de uma época. Esta negatividade será suprimida tão logo a obra adentre na aceitação do público, tornando-se por sua vez também culinária. É digno de nota a este respeito, mais uma vez, reportar às palavras iniciais de Crasso quanto ao tempo dos verbos chineses e a menção a obras canônicas da literatura mundial.

O termo arte culinária, para tratar das obras que seguem uma série já consolidada em face da mudança de horizonte, pode ser esclarecido com a distinção entre *arte de agregação* e *arte de segregação*, desenvolvida por Candido. A primeira diz da adaptação ao gosto da época, aos meios vigentes da expressão; a outra consiste na renovação do sistema simbólico, criando novos recursos, cuja recepção vem a ser quantitativamente reduzida (CANDIDO, 2006, p.33). A arte culinária seria, neste sentido, gregária, ao contrário do texto de Hilda Hilst, seja na produção séria seja na obscena, em que se dá a ruptura com o costumeiro – tanto na forma quanto no conteúdo. É digno de nota, ainda, que não há uma espera consolidada pelo grotesco que irá se construir na imaginação da autora.

> A relação entre a literatura e o público não se resolve no fato de cada obra possuir seu público específico, histórica e

> sociologicamente [...] há obras que, no momento de sua publicação, não podem ser relacionadas a nenhum público, mas rompeu tão consideravelmente o horizonte conhecido de expectativas que seu público somente começa a formar-se aos poucos (JAUSS, 1978, p.32-33).

Com a análise do conceito de horizonte e o seu desdobramento na negatividade das expectativas existentes, operado pela diferenciação estética, acredita Jauss encontrar a consolidação de uma estética da recepção ou da escrita da história da literatura do ponto de vista do público. "É somente tendo em vista essa mudança de horizontes que a análise do efeito literário adentra a dimensão de uma história da literatura escrita pelo leitor" (Ibidem, p.33). O efeito negativo produzido pela obra opera transformações e conduz à sucessão literária, como que estabelecendo uma cisão temporária, apontando também para um porvir – no que respeita a obra em particular ou o gênero, num sentido mais lato.

Mas a reconstrução do horizonte de expectativas de que se trata vai mais adiante, porque conduz à elaboração metodológica do plano de Jauss: à dialética de pergunta e resposta que permeia toda a reconstrução do horizonte de espera e da mudança de horizonte. Trata-se aí de compreender a estética da recepção como estruturação de uma história dos efeitos e, em consequência, da história da recepção. Fazendo alusão a Eagleton (2003), tem-se em conta não apenas a obra na sua totalidade fechada de sentido, mas também o que dela se fez, das diferentes apropriações e acolhida por diferentes públicos.

Nesse momento, como herdeiro da tradição hermenêutica alemã, Jauss recorre à hermenêutica contemporânea de Hans-Georg Gadamer e a sua redefinição do cânone interpretativo como modelo de diálogo que se efetiva na experiência

do passado com o presente e no seu acontecer como "história efeitual" (*Wirkunggeschichte*). O que demanda, neste ponto, esclarecer sobre o modo como o filósofo da hermenêutica ontológica define o conceito de horizonte.

A problemática a que se debruça Gadamer é a da tradição, como esta se renova e atualiza nas diferentes etapas da história e, portanto, ocupa-se da compreensão histórica. A história dos efeitos ocorreria então a partir de um eixo determinado a que ele chama horizonte ou *situação*. Para ele, horizonte "é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível de um determinado ponto" (GADAMER, 1997, p.452), albergando a possibilidade de ver para além do presente ou do momento em que se encontra o intérprete de uma tradição. Vê-se, assim, uma situação que envolve o intérprete, que ele tem de iluminar embora não o possa completamente.

Em face do horizonte passado está o do presente, no qual se esboçam questionamentos e problemas a serem resolvidos, substanciando o confronto com o que de longe até ele chega. Disto se desdobram dois horizontes: aquele no qual se situa o intérprete e o horizonte histórico, para o qual o intérprete pretende (ou teria de) se reportar. O primeiro, estruturado nos preconceitos da época, não é fixo e estagnado, situa-se numa abertura pela própria indeterminação que o define, pondo-se à prova constantemente – o encontro com o passado denuncia esta vulnerabilidade.

Daí que para o filósofo a compreensão seja um processo de *fusão de horizontes*, em que passado e presente são lançados a uma perspectiva que não se ampara na predominância de um ou outro, mas pela suspensão dos preconceitos numa atitude dialógica. Pode-se, do que foi dito, falar de um lançar-se numa perspectiva futura ou na mudança de horizonte, de que trata Jauss, fundamentando a hermenêutica literária numa dimensão intersubjetiva. "Ganhar um horizonte quer dizer sempre

aprender a ver mais além do próximo e do muito próximo, não para apartá-lo da vista, senão que precisamente para vê-lo melhor, integrando-se em um todo maior e em padrões mais corretos" (Ibidem, p.456). Tem-se, com isto, um tipo de comportamento que supera o presente, promovido pelo encontro com o que do passado histórico assoma e pela situação hermenêutica na qual se insere o intérprete na leitura e compreensão do texto da tradição. E, ainda, de um projetar-se para além das relações circunstanciais, da abertura que o caracteriza por não poder com a vista vislumbrar uma totalidade que pudesse compreender toda a temporalidade histórica.

O imbricamento dialógico que se desdobra numa fusão de horizontes consiste também, para a compreensão, na estrutura dialética de pergunta e resposta. Isto é, compreender a tradição é compreender a questão que esta envia à posteridade sobre a qual se funda. Assim é que Jauss, comentando Gadamer, pode defender que "a pergunta histórica não pode existir por si, mas tem de transformar-se na pergunta 'que a tradição constitui para nós'" (JAUSS, 1994, p.37). Neste sentido, o encontro com a tradição, com o passado histórico ou com um texto é o deparar-se com a pergunta que o constitui. Pergunta esta cuja resposta está no próprio objeto encontrado.

Esse encontro, no entanto, não é passivo do lado do intérprete ou do leitor, pois o mesmo entra em diálogo com as questões que a sua época para ele desperta. A ida a um texto da antiguidade ou à reconstrução hermenêutica do horizonte do passado torna-se a reconstrução da pergunta, mas também lança esta tarefa à tentativa de respostas para os conflitos do presente. Isto ocorre na já discutida fusão de horizontes. Em relação à obra de arte e de um modo particular à obra literária, o mesmo ocorre. O enfrentamento da escrita ficcional é o encontro com a pergunta à qual ela apresenta uma resposta. Ou seja, a experiência literária é tão dialógica, no sentido

acima destilado, quanto à experiência hermenêutica desenvolvida por Gadamer. Veja-se isto nas seguintes palavras de Jauss:

> Também a tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e 'dizer alguma coisa' se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta do seu isolamento (Ibidem, p. 40).

A relevância do diálogo e do que o desencadeia: a pergunta, para a compreensão histórica em Gadamer e na apropriação feita por Jauss para a teoria da recepção, centra-se na primazia do perguntar para toda experiência, das mais elementares da vida humana – no dizer de Schleiermacher, em *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*, nas conversações num mercado público em que a palavra é jogada como numa partida de tênis[13] – até a aquisição de conhecimento. Todo diálogo, se quer lograr sucesso, começa com a colocação de uma pergunta

13 Friedrich Schleiermacher é considerado o fundador da hermenêutica romântica, tendo esboçado um tratado geral da interpretação. Para ele, à compreensão de um texto é fundamental o diálogo, que ele irá buscar nas conversações mais elementares, em que o perguntar já pressupõe no perguntado um conhecimento da resposta. É o que ocorre nos mercados públicos. Diz ele, quanto às formas de conversação que só têm continuidade se se compreende a pergunta lançada: "a primeira e mais elementar encontramos não apenas cotidianamente no mercado público e na rua, mas também em muitos círculos sociais onde se trocam modos de falar sobre assuntos comuns, tal que o falante quase sempre sabe com certeza o que seu interlocutor responderá, e a fala é apanhada e devolvida como uma bola" (SCHLEIERMACHER, 1999, p.26).

e, em consequência, pela expressão de um *não-saber*. A leitura só é possível com essa pressuposição da negatividade da pergunta, do mesmo modo que a experiência hermenêutica é uma *situação* instaurada pelo perguntar, pelo saber que não se sabe, para utilizar a máxima canônica socrática.

Gadamer, seguindo o modelo dos diálogos platônicos, sustenta assim que a pergunta é negativa porque se observa a *estrutura dialógica da abertura* – somente aquele que não sabe lança um questionamento e se lança num horizonte que ultrapassa o ponto de onde partiu: o da *docta ignorantia*. Trata-se de uma negatividade radical, pois suspende-se aí todo saber com o qual poderia abordar um ou outro objeto. "Perguntar quer dizer colocar no aberto. A abertura do perguntado consiste em que não está fixada a resposta" (GADAMER, 1997, p.535), e nisto mantém a suspensão do saber. A essa abertura está ligada uma limitação – perguntar é dar-se conta não apenas de um não-saber, antes, vincula-se à consciência do limite. Assim, a colocação da pergunta expressa um limite. Aquele que pergunta o faz de certo limite e horizonte que requer a consciência do não-saber. Veja-se aí aquela incompletude do presente, que o priva por não apresentar a totalidade do ser em cada fase histórica. Em outras palavras, por caracterizar-se enquanto inacabado ou em processo. No entanto, colocar a pergunta é, diante do não saber, ultrapassar esse mesmo limite que conforma o horizonte da pergunta.

O que o narrador de *Contos d'Escárnio* reclama é a suspensão das expectativas que anseiam pelo estilo clássico e que o leitor se mantenha numa abertura para o que será por ele transmitido. Ao recusar a forma já consolidada do romance, lança o leitor numa abertura orientada pelo seu dizer; instaura o leitor no domínio do não saber, pois o hábito de ler em sequências arrumadas e com uma moral edificante é um saber negligenciado pelo narrador. Faz-se assim necessário

prescindir de um saber prévio sobre a escrita literária (ou a escrita culinária, parafraseando Jauss) para embrenhar-se no obscuro da novidade dos contos.

O não saber em Gadamer (1997) é, nesse sentido, um não saber sobre algo determinado, ali diante do perguntante. Nas suas palavras, "é um não saber determinado o que conduz a uma pergunta determinada" (Ibidem, p.539). Trata-se, por conseguinte, de um perguntar voltado não para o vazio, um perguntar abstrato, sem o objeto de que se ignora, mas sobre algo de que o intérprete sabe que desconhece. A admissão dessa negatividade, ou seja, a constatação de que não se sabe, torna-se possível quando há a predisposição para evitar as opiniões, para abrir mão dos pontos de vista.

O que se pretende asserir com evitar as opiniões é que estas embargam a perspectiva dialógica, mantendo assim uma dialética que se sustenta na conversação. A interrupção do perguntar e a crença de que já se formou um saber é o termo de uma conversação. Aquele que pergunta deve manter-se firme no lugar do perguntante e, assim, de experimentação em experimentação, ir constituindo o seu saber, estabelecendo-se um movimento intersubjetivo, em que parceiros de diálogo vão construindo conceitos. Ou seja, em diálogo, os interlocutores vinculam-se pela arte de perguntar e pela intenção comum em construir conceitos, tal como Gadamer acredita serem os diálogos platônicos. No seu dizer: "A dialética, como arte de conduzir uma conversação, é ao mesmo tempo a arte de olhar juntos a unidade de uma perspectiva, isto é, a arte da formação de conceitos como elaboração da intenção comum (Ibidem, p. 542).

Se, do que foi discutido até aqui, retoma-se a tarefa hermenêutica da reconstrução da pergunta histórica ou da pergunta que a tradição constitui e transmite aos pósteros, é pela pergunta sempre mantida que se reconstrói o horizonte

originário de um texto – assim também com o texto literário. O diálogo vivo entre interlocutores que se encontram em face um do outro, também se aplica ao diálogo que é a leitura – à conversação entre o leitor e uma obra. "Quando a tarefa hermenêutica é concebida como um entrar em diálogo com o texto, isso é algo mais que uma metáfora, é uma verdadeira recordação do originário" (Ibidem).

Sugere-se, com isso, que a experiência hermenêutica é uma dialética de pergunta e resposta e que a compreensão de um texto, sua interpretação, se estabelece quando nele se vislumbram possíveis respostas a uma pergunta original – "somente se pode compreender um texto quando se compreendeu a pergunta para o qual ele é a resposta" (Ibidem, p.545). Todo texto é a resposta a uma pergunta, compreendê-la é a chave de acesso à sua compreensão. Assim, tem-se, de um lado, a pergunta que um texto carrega consigo, mas não elaborada nele mesmo, e, de outro, como um aspecto dele mesmo, a resposta.

O reclame dos contos de Hilda Hilst, na esteira do que acima se disse, é a resposta a uma pergunta, que mais adiante será formulada. Suscita, portanto, indagações tais como: "por que escrever lixo e bestagem?" ou "Por que não escrever numa ordem arrumada segundo o tempo dos fatos?"; as respostas apenas serão delineadas na continuidade da leitura da obra, não sendo suficiente a justificativa do narrador de que não gosta. Assim, se os contos respondem a uma pergunta, deve-se elaborar essa pergunta – o que apenas será possível formulando questões como essas dirigidas ao próprio texto, condizente com o que Gadamer defende quanto ao diálogo que é a leitura, desencadeado pelo perguntar.

Daí se compreende por que para a hermenêutica contemporânea, o texto é o lugar primacial da busca pelo sentido. Não é recorrendo à intenção do autor (como pensou a hermenêutica

romântica desde Schleiermacher)[14] que o sentido encontrado tem validade. Isto é, o sentido de um texto não é compreendido na adequação do sentido nele encontrado com o que o autor (ou o narrador) intencionou como tarefa laborativa. Se se trata de adequação, deve-se atentar para a coincidência da pergunta e da resposta imanente ao texto – "a compreensão da tradição escrita não se dá, como tal, nos moldes que pudéssemos simplesmente pressupor uma coincidência entre o sentido que reconhecemos nela e o sentido que o autor teve em mente nela" (GADAMER, 1997, p. 547).

Essa reformulação do princípio hermenêutico humanista serve a Gadamer para consolidar toda leitura e compreensão da tradição histórica na lógica da pergunta e da resposta, para além da intenção do autor. Noutra linha, a perspectiva de uma análise centrada nas disposições anímicas do escritor será por ele considerada uma "tarefa reduzida", não abarcando a dimensão histórica da reflexão. Se há algo a ser indagado, deve ser dirigido ao próprio texto, pois ele mesmo endereça ao destinatário uma pergunta – significa que se conversa com o texto e não com o autor. Texto e leitor são parceiros de diálogo – de início, uma pergunta é lançada pelo texto e, contanto que o leitor também saiba ao texto fazer uma interrogação, estabelece-se um diálogo. Isto é, as questões lançadas pela época constituem o princípio para a compreensão da pergunta que é cada texto, para assim poder, por sua vez, sugerir uma resposta.

---

14 Para Schleiermacher, a compreensão de um texto só estaria completa numa espécie de *comunhão de almas*, a do intérprete e a do autor, sustentando nele que "a mais alta completude da interpretação consistiria em compreender um autor melhor do que ele de si mesmo pode dar conta" (SCHLEIERMACHER, 1999, p.43). Estando o texto no centro da compreensão e interpretação dispensa essa comunhão anímica, de modo que se defende a perspectiva da elaboração da pergunta que o texto responde, independente do intencionado pelo autor.

> O transmitido que nos fala – o texto, a obra, o indício – coloca, ele próprio, uma pergunta e situa portanto nossa opinião no aberto. Para poder dar resposta a esta pergunta que se nos coloca, nós, os interrogados, temos que começar, por nossa vez, a interrogar (GADAMER,1997, p.548).

Esquematicamente, o movimento dialético de recuperação de um horizonte começa com a pergunta que mobiliza o intérprete e o conduz à tradição escrita, visando nela encontrar uma resposta. A tradição escrita abriga a resposta a uma pergunta, que requer compreensão para que aquilo que mobiliza o intérprete possa satisfazer-se numa provável resposta. Esse movimento dialético tem o efeito de atualização da pergunta que impele ainda à busca de novas respostas. Uma trazida para o presente, a da tradição, que, uma vez compreendida, torna-se atual e contemporânea. A compreensão atual do grotesco seria possível, levando-se em conta a dinâmica do perguntar e responder, se se resgata o grotesco e suas variações ao longo da história literária.

> Pois uma pergunta reconstruída não pode nunca se encontrar em seu horizonte originário, já que o horizonte histórico, descrito na reconstrução, não é um horizonte verdadeiramente albergante. Encontra-se antes, ele próprio, abrangido pelo horizonte que nos abarca a nós que perguntamos, e que somos atingidos pela palavra da tradição (GADAMER, 1997, p.550).

A dialética assim compreendida, no que respeita à tradição escrita de um modo geral, é a teoria de que Jauss se apropria para reafirmar o estatuto da estética da recepção na tradição literária. Assim como em geral todo escrito responde uma pergunta, de cuja compreensão o leitor precisa estar de posse para saber que reposta é dada pelo texto, o mesmo se diga especificamente quanto à obra literária. Nela, há a resposta a uma indagação original que se transmite às gerações futuras. Retomá-la torna-se possível pela mediação do leitor, ou da recepção de um público determinado.

No mesmo sentido do que acima foi exposto sobre a leitura como um segundo momento da produção – ou seja, na produção, a obra literária acontece, vem ao ser, esta execução primordial prolonga-se na leitura; assim também este argumento se complementa na reconstrução da pergunta que motivou aquele primeiro momento do fazer. Isto tem consequências consideráveis para a estética da recepção, pois de uma história da recepção, suscitada pela história do efeito (*Wirkungsgeschichte*), Jauss se vê às voltas com a história literária. O desdobramento histórico da compreensão de uma obra conduz à inserção na "série literária" de uma obra isolada. Compreende-se, assim, que a recepção possui uma dimensão progressiva. Dimensão esta passível de ser verificada na *diacronia* e *sincronia* das obras.

Na diacronia, Jauss vislumbra o contexto recepcional das obras, o que motiva para a atualização, no horizonte do leitor, de uma obra anterior; quanto à sincronia, trata-se do sistema de referências literárias pertencente a cada época. O imbricamento de uma e outra, para ele, alinha a *história da literatura*, com as soluções apresentadas a formas antigas ou atualização de questões postas pelo passado, e a *história geral*, já que cada obra se atualiza ou torna a acontecer desde o horizonte do presente, quando este, voltando o seu olhar para o pretérito, junto

às perguntas e respostas, resgata as obras esquecidas. Isto significa que a percepção passiva torna-se recepção ativa, pois o leitor – que de início todo historiador é – torna-se produtor.

Os contos de Hilda Hilst, diacronicamente, resgatam o grotesco como conteúdo e forma do fazer literário, dando nova roupagem em conformidade com problemáticas do século XX; sincronicamente, rompem para se manter na perspectiva do grotesco, com modos de plasmação do mesmo, em obras já conhecidas, anteriores ao surgimento da sua trilogia obscena. Na diacronia do grotesco, traz para o presente, formas arcaicas de origem renascentista; na sincronia, adéqua a plasmação grotesca ao estilo e técnicas literárias do presente, ou seja, o fluxo da consciência. Esta estrutura, desenvolvida nos próximos capítulos, ilumina-se com o dizer de Jauss (1994, p.44), espelhando essa interdependência entre passado e presente:

> [...] a tradição não é capaz de transmitir-se por si mesma... um passado literário só logra retornar quando uma nova recepção o traz de volta ao presente, seja porque, num retorno intencional, *uma postura estética modificada se reapropria de coisas passadas*, seja porque *o novo momento da evolução literária lança uma luz inesperada sobre uma literatura esquecida*, luz esta que lhe permite encontrar nela o que anteriormente não era possível buscar ali. (JAUSS, 1994, p.44, grifos do autor)

Pode-se, assim, defender que Hilda Hilst opera um "retorno intencional" do grotesco, como provam os testemunhos mais na frente explicitados, a ele conferindo novas luzes pela extensão imagética que o fluxo da consciência permite

realizar. A continuidade entre uma obra nova e uma velha tem por mediação o problema para o qual cada obra se apresenta como solução. Só assim uma obra nova se insere numa série literária. Para dar conta desta última, o intérprete deve lançar mão da própria experiência literária – os horizontes do passado e do presente se encontram no horizonte da recepção da obra, pois neste a pergunta retorna e a obra pode com a pergunta que a mobiliza, novamente, ser lida e assim acontecer. Deste modo, em *Contos d'Escárnio*, o reencontro com a tradição barroca é inevitável e apenas compreendendo a que pergunta o grotesco responde, de uma maneira geral, pode-se compreender o escárnio da autora.

Uma reconstrução diacrônica, guiada pela lógica de pergunta e resposta, pode constituir-se de um retorno intencional – quando se dirige ao passado para nele buscar referências estéticas para soluções dadas aos problemas lá existentes; e também quando modificações no fazer literário, sem intencionar, resgatam uma obra esquecida, como bem foram ilustrados na citação acima, ou, ainda, um estilo já conhecido, porém deixado à margem pelos rumos que a arte toma em cada época. Disto se ratifica o imediatismo da identificação dos contos com formas estéticas passadas, sugerindo que a sua leitura implica aquele retorno intencional no sentido de uma compreensão correta.

Situar diacronicamente uma obra requer, portanto, atentar para aquele duplo movimento: primeiro, da ida a um horizonte distante, visando encontrar as mesmas questões e as suas respectivas respostas – percorrer certa tradição do grotesco para a escrita de *Contos d'Escárnio*; segundo, da descoberta, pela coincidência que faz lembrar formas anteriores já fixadas na experiência literária, ou seja, de uma obra proscrita em face de inovações estéticas. Sincronicamente, em termos da estética da recepção, este duplo movimento torna possível,

no intervalo que se pode vislumbrar na sucessão diacrônica, delinear o estilo ou a forma de uma época – aqui, supõe-se a especificidade do grotesco plasmado pela autora, no cenário literário no qual se situa.

Noutras palavras, a sincronia das obras constitui uma espécie de pausa num fazer literário que se arrasta ao longo dos tempos – isto é, a sincronia é um ponto de parada na diacronia. Trata-se de cada momento em que se suspende o ritmo de um fazer artístico em função de mudanças que ocorrem simultaneamente, recuperando ou pondo a necessidade de recuperar um passado. Ou seja, num mesmo período um número significativo de obras se caracterizarem pela mesma configuração de uma pergunta subjacente à época, e nisto desenvolver novas formas de criação. Esse duplo movimento encontra-se em *Contos d'Escárnio*: por um lado, olhar para o passado permite uma apreciação da intenção de dar forma ao grotesco; por outro, a configuração estética do século XX adere, em formas mitigadas, ao grotesco. No entanto, deve-se notar que, em Hilda Hilst, o que ela resgata o faz numa perspectiva distinta.

Se na diacronia das obras há uma relação do presente com o passado, do modo como foi supra explicitado, na sincronia, o passado, no intervalo que configura o presente no fluxo do tempo, volta-se para o futuro engendrando outras maneiras para o artista criar. Trata-se, nesta última, de pensar as obras na dinâmica de passado e futuro, embate travado no horizonte do presente, como ruptura e inovação. Do ponto de vista do passado, a obra inaugura um novo horizonte de consolidação para a posteridade. Vê-se nisto um ponto de intersecção indeterminado, pois, sendo negativo em face de outrora, não possui ainda um alicerce, lançando o logro para o porvir.

Isso lança outra luz ao escárnio de Hilda Hilst: de um lado, tem-se uma relação com o passado no uso de imagens grotescas; do outro, sugere outra maneira de plasmar estas imagens.

Aqui, grotesca é a existência, mas também a consciência – sobre isto se fará mais adiante uma reflexão demorada. De um lado, resgata formas antigas para dar conta de problemas atuais; de outro, oferece para a atualidade um novo modo de pensar e dar imagens à existência e à consciência. Nela, o grotesco é antigo, vem de um tempo longínquo, mas a sua forma é atual enquanto resposta estética a uma questão histórica, o que parece se confirmar desde a teoria de Jauss:

> [...] pode-se tentar apreender também a mudança estrutural na 'evolução literária' não de forma substancialista, como 'transformação' de formas e conteúdos literários, mas de maneira funcional, como reocupação de posições no horizonte de perguntas e respostas, 'reocupação' esta que pode ser condicionada e provocada a partir tanto do interior – isto é, da lei imanente de um desenvolvimento de um gênero –, quanto do exterior – ou seja, por estímulos e pressões advindas da situação histórico-social. (JAUSS, 1994, p. 49)

Assim, Jauss acredita contribuir para a problemática que de início sustenta a sua teoria: de que modo estabelecer um fio condutor tecendo mundo histórico e mundo literário? Nas suas palavras, como pensar um elo de ligação entre a série literária e a não-literária? Tem-se, por conseguinte, a ideia de um impulso interior para a evolução literária, que advém da sucessão dos gêneros – impulso interior à dinâmica das obras; mas também um exterior, ocasionado pela situação histórico-social. Uma obra, seguindo este raciocínio, surge tanto da necessidade de a própria literatura se renovar, como de conteúdos que

demandam novas formas de plasmação literária. Em *Contos d'Escárnio*, passado e presente estão dialeticamente imbricados, implicando tanto na recepção quanto no desdobramento histórico-literário, segundo um elo de ligação que é a questão da pergunta e da resposta.

Do lado do escritor, este não apenas defronta-se com o conhecimento sobre a literatura que o antecede, como também está embrenhado nas questões sociais que a sua época impõe. Ele tem de plasmar um conteúdo determinado e tem de encontrar a forma que melhor apresente este conteúdo; confronta-se então com problemas estéticos e históricos. Quanto ao leitor, o mesmo se passa, embora ele ocupe de início o lugar de interlocutor do diálogo: há um saber literário e um saber prévio sobre a época. Tem-se, com isto, o enlace passivo sugerido na última das teses programáticas:

> A função social somente se manifesta na plenitude das suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo, e assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUSS, 1994, p.50)

A literatura que toma da experiência vivida o seu conteúdo e busca para este constituir uma forma, encontra naquilo que pré-forma o leitor o seu escoadouro de significados. Isto ocorre ainda pelo fato de na leitura apresentar-se outra forma de percepção dos objetos, das situações vividas, apresentando saídas para os dilemas da práxis vital. Frustrando expectativas existentes, a leitura contribui para a libertação das opressões vivenciadas – como horizonte de possibilidade, não havendo

garantia de logro. Trata-se de “conservar as experiências vividas, mas também de antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura” (Ibidem, p.52).

As possibilidades futuras abertas pela leitura voltam-se tanto para a criação estética, quando o escritor sugere novas formas para conteúdos antes já plasmados, como, inclusive, para o leitor remodelar o seu comportamento em face do mundo. Ou seja, tanto se evidenciam experiências artísticas porvir quanto reflexões morais que se lançam num tempo vindouro. E, assim, o desenrolar da história particular imbrica-se ao desabrochar da história geral; o domínio estético coaduna com o da *práxis* vital, enquanto sugestão estética e ética. Conforme sustenta o teórico de Constança:

> A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu controle com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana da vida (JAUSS, p. 53).

Ou seja, uma obra literária vem ao mundo e torna-se coisa entre as coisas, num duplo confronto, já que encontra no mundo que a recebe uma estrutura – estética e moral – já consolidada: primeiro, desafia a percepção aguçando os sentidos para novas formas – e aqui são exemplares as desarmonias

textuais em Hilda Hilst; num outro momento, como desafio moral, oferecendo-se como contraponto (embora também possa tratar-se de reprodução do que já está dado) ao cotidiano esquematizado em ações prefiguradas – aqui se faz exemplar *Cascos e Carícias* e *Contos d'Escárnio*, enquanto promoção do desconforto para uma consciência reconciliada.

Na base de toda essa reflexão, está a dialética de questão e resposta, o que permite a Jauss insistir no seu plano teórico em face de outras teorias que discutem a relação com o leitor ou o problema da recepção e os seus seguidores: *a dimensão histórico-hermenêutica da literatura* e, como consequência, da análise literária. Nas suas palavras, a estética da recepção busca dar conta do "*processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e da resposta*" (JAUSS, 1979, p.71, grifo nosso). Daí a importância da hermenêutica filosófica de Gadamer, de que se aproveita para transformar a sua estética da recepção numa hermenêutica literária, na qual se faz fundamental a reconstituição dos direitos do diálogo em face do monólogo (JAUSS, 1994, p.77). Perguntar e responder fazem do autor e do leitor interlocutores num diálogo sobre o mundo e as tramas do texto.

É assim que, num intento metodológico e esforço de aplicação do seu projeto, traça, na lógica da pergunta e da resposta, um elo de ligação entre a *Efigênea* de Racine e a de Goethe, entendendo, nesta continuidade de uma questão, diferentes respostas a uma mesma pergunta, no que respeita à relação do homem com o divino. Parte-se aí da possibilidade de uma obra ainda falar ao presente, o que se efetiva se se resgata a resposta que é a obra para a questão que também a constitui, se o que é distante e longínquo ainda fala ao mais próximo – ao receptor situado no seu tempo histórico, com os

enredamentos da vida social e moral. O que, em Hilda Hilst, equivaleria a indagar de que modo o grotesco dá conta das querelas do presente, se o grotesco como fazer literário, ainda, poderia falar ao presente ou servir de partida para uma crítica e denúncia do presente.

Tal propósito, se se atenta para a problemática do divino no século das Luzes, encontra possíveis objeções, pois, segundo Jauss, a *Efigênea* de Racine sedimenta-se nas concepções artísticas burguesas, sendo assim estranha à atualidade e, em consequência, a peça seria inatual[15]. Por outro lado, a sua incompreensão deve-se à relação pouco obsequiosa que se estabelece com a herança do passado. No entanto, assegura ele, isto se resolve numa pesquisa histórica e estética, visando dar conta do sentido da obra e o resgate do horizonte de espera dos seus contemporâneos e se o sentido por estes atribuído à peça pode ainda dizer algo ao presente. Devendo-se, nessa tarefa, levar em conta a estrutura inalterável do texto e a recepção do leitor ao longo das diferentes épocas.

Toda obra demanda que sua estrutura virtual seja concretizada, que passe do ser ao sentido. O que sugere de início que o texto se constitui na história, quando da transição à efetivação que ocorre na recepção. A mudança das condições históricas modifica o sentido que é conferido a uma obra literária, embora esta se mantenha incólume na sua estrutura original. Está aqui em questão a produção da obra, a plasmação ou concretização de um sentido que requer uma configuração imagética, e o

15 A exposição do texto de Jauss sobre as obras de Goethe e Racine tem, por fim, apresentar uma aplicação do método sugerida pelo próprio teórico. Não se tem em mira, portanto, discutir as obras de ambos os poetas e, nestas, a heroína, o que demandaria ir mais aquém, seguindo um fio histórico que conduziria às tragédias gregas.

prolongamento dessa produção cada vez que ela se atualiza nas gerações que se sucedem.

Jauss defende que as obras podem ser organizadas de acordo com a história das sociedades ou da crítica das ideologias. Acrescenta ainda, partindo desta consideração propedêutica, o seu intento hermenêutico: apresentar as concretizações sucessivas da questão e da resposta da *Efigênea* de Racine e a de Goethe, de modo a esclarecer que, com a mudança histórica, a peça encontra uma nova resposta para uma dada época. Dependendo das questões da época, a obra sugere outra resposta (ou a apresenta de um modo diferente), o que equivale a dizer que a resposta possui uma estrutura dialética.

A *Efigênea* de Goethe se concretizaria como uma espécie de ressurreição do espírito antigo, pondo-se como modelo da natureza humana e do drama da alma, isto é, não se trata tanto de um destino trágico, mas de apresentar, em conformidade com o espírito das luzes, que caracteriza o século do poeta, como a inteligência e, portanto, o próprio indivíduo, enfrenta o drama da civilização. Essa renovação do teatro alemão sustenta Jauss, tendo como pano de fundo o *Aufklärung*, opõe-se a Racine, já que este defende os ideários de uma época que tudo transforma em *souvenir*. Se Goethe busca revelar o drama da alma humana, Racine pretende renovar no século XVII o teatro, na oposição característica da luta burguesa, entre os poderosos e o povo[16].

---

16 Jauss segue, neste ponto da sua leitura de Racine, duas interpretações para ele modelares quanto à interpretação de um texto clássico: a de Roland Barthes e a de Auerbach. Para o primeiro, Racine trava o conflito entre poderosos e povo, tirania e prisioneiros ou, referindo-se à "horda primitiva", que Freud desenvolve em *Totem e Tabu*, a relação entre pai e filhos. Já o outro, teria tratado da substituição da "humanidade religiosa" por uma "metafísica das paixões" (JAUSS, 1978, p.220-221).

A *Efigênea* de Goethe pode ser assim compreendida como solução dada aos problemas de forma e conteúdo para o teatro de uma época esclarecida. De um lado, interiorização da relação entre deuses e homens; de outro, interpretação do mundo antigo adequado ao idealismo alemão, cuja relação com o divino repousa no bom uso da razão. Considerando a hermenêutica de pergunta e resposta, que facilita a compreensão, deve-se aludir à questão que Racine tenta oferecer resposta no seu teatro: "que resta ao homem quando descobre que a imagem paternal da autoridade não é mais acreditável e que, portanto, não pode mais reforçar a obediência ao pai malvado?" (JAUSS, 1978, p. 226-227) – a este conteúdo, a forma dada por ele foi a tragédia. A atualização de Racine consistiria em conciliar a forma trágica à destruição crítica do mito, levada a efeito pelo Iluminismo.

A pergunta acima elaborada lança-se, portanto, num embate entre conteúdo e forma. O mesmo conteúdo se atualiza numa nova forma que a dialética da questão e resposta suscita. Pensa-se aí na questão que uma época se coloca e a forma adequada para expressá-la. Assim, para retomar a questão suscitada na *Efigênea* de Racine quanto à unidade entre o divino e o humano, cuja saída é a compreensão do homem como presa das paixões das quais deve se libertar, deve ser colocada novamente a questão. Como é possível, na época de Goethe, um advento libertador no sentido da reunião do humano com a autoridade divina? Esta possibilidade marcará, segundo Jauss, a recepção de Racine no idealismo alemão (Ibidem, p.227).

A unidade com o divino, em Racine, na vivência do trágico e no recurso ao mito, fazendo uso das paixões arcaicas para configurar tal possibilidade; em Goethe, a libertação do homem de uma falta original ou da imaturidade do estado de natureza, realiza-se através da racionalidade esclarecida. Isto é, a harmonia entre o humano e o sagrado não poderia numa

época ilustrada, marcada pela crença na razão como princípio ordenador da natureza e do espírito, recorrer ao mito ou ao divino – daí tratar-se para o alemão de um drama da alma. Jauss acredita que aí estaria a chave para a atualização da questão da obra de Racine, que pretende retomar a idade clássica da tragédia grega: a maioridade do sujeito que saiu do estado de natureza. A pretensa unidade se estabelece na consciência do ser racional.

Se, para o francês, o sacrifício tem por função confirmar a ação na esfera do mito como instância que limita a esperança da libertação, em Goethe, ao contrário, encontra-se uma atitude antimitológica. Neste, a tarefa consiste em libertar o homem do seu estado arcaico – no dizer de Kant, retirá-lo da sua menoridade da qual é culpado. A ação aqui é mediada pela razão, marcadamente acentuada pela presença de deuses seculares (Ibidem, p.230-231). O homem passa da dependência mítica à liberdade do sujeito maduro, através da exigência da razão esclarecida, libertando-se do mito que o mantinha cativo da natureza, na qual, encontrava-se cego.

A resposta de Racine à questão da unidade humana resolve-se em Goethe apelando para a autonomia humana. A natureza mítica é sacrificada por um golpe da audácia da razão – no que se vê tanto uma perspectiva histórica e outra estética. O mito da feminilidade redentora torna-se a tentativa de solucionar a contradição entre humanidade ideal e realidade histórica – *a heroína de Goethe é uma heroína esclarecida*; trata-se de encenar o embate entre a razão esclarecida e a ordem mitológica. Se é possível reconciliar o humano com o divino, numa época em que a autoridade perdeu o seu poder de encantar, tal reconciliação se dá no apelo à racionalidade.

Assim, à problemática lançada por Jauss: "como uma obra do passado pode ainda dizer algo ao presente?", logo no início do seu texto sobre os dois teatrólogos, apresenta-se como

solução a dialética histórico-hermenêutica da questão e da resposta, na qual se ligam o passado e o presente – este atualizando uma questão que o outro transmite à posteridade. Desenvolvendo essa aplicação metodológica, a estética da recepção põe em prática aquilo que de início constitui apenas uma projeção teórica, embora na *Literatura como provocação* recorra ao romance *Madame Bovary*, de Flaubert, para ilustrar mudanças de horizonte nos planos estético e histórico.

Sobretudo, com a aplicação do método da estética da recepção, abre-se o campo de perspectivas, agora mais claro e vislumbrável em termos práticos, para a abordagem de outras obras, antigas ou atuais, para nelas investir uma compreensão, cujo passo inicial consistiria na descoberta da pergunta que a obra se oferece como resposta. A reconstrução do horizonte de espera do público de *Efigênea* de Goethe permite, no horizonte da pergunta por este problematizada, vislumbrar tanto o conteúdo histórico-social quanto a investida em novas formas doadas à configuração do mesmo conteúdo.

Jauss vê-se, portanto, diante da perspectiva almejada pela sua teoria, da contemplação estética e histórica, tendo como base a pergunta e a resposta sustentada pelo próprio texto que se pretende compreender ou fazer uma leitura analítica. O que possibilita pensar, desde a *Efigênea* de Goethe, o prolongamento pertinente da questão. Um outro horizonte, o da *Aufklärung*, mantém-se na esteira de uma pergunta que configura a plasmação estética do século XVII e, num efeito historicizante, sugere ao poeta alemão outras saídas e a renovação de referências estéticas.

Nessas linhas, tem-se um mundo histórico que não mais concebe a ideia do mito como solução aos problemas que enfrenta – e disto seguem-se transformações na representação do mundo. O desenvolvimento histórico enseja a evolução

estética; esta se desenrola na esteira das revoluções sociais. Isto é, uma pergunta histórica produz-se à base de uma questão estética, podendo o movimento contrário também ser possível: uma inovação estética faz voltar o olhar para a história. O motor desta dinâmica é a recepção das obras, o público de leitores que delas se ocupam e se formam no interior de condições sociais determinadas.

Dessa exemplificação, retirada do próprio texto de Jauss, pode-se ratificar a sua definição quanto à tarefa teórica que empreende, mantendo-se válida, malgrado as críticas que sobre a mesma pesam: *a estética da recepção e do efeito é um método histórico-hermenêutico, tendo-o como alicerce a dialética da pergunta e da resposta*.

Resta então, ante o que foi até o momento refletido, para os fins que aqui se pretende desenvolver com base na teoria de Jauss, voltar-se para o grotesco na prosa de Hilda Hilst. Isto implica, em termos esquemáticos, *sugerir a questão que orienta o grotesco*, enquanto conteúdo e forma da plasmação literária, e, ainda, em *reconstruir o horizonte de expectativas*, que teria influenciado a escolha da autora pela bufonaria, pela escrita voltada para o riso e para o sarcasmo. Escolha esta amparada tanto numa espera histórica quanto estética e, ao mesmo tempo, como ruptura de uma espera história e estética.

Nesse sentido, os capítulos que se seguem se organizam do seguinte modo: de início, uma *reflexão histórico-social*, com o fito de refletir sobre as motivações da autora para a escrita grotesca – ou a reconstrução (ou construção) do seu *horizonte histórico*; em seguida, a elaboração da pergunta pelo grotesco; e, por fim, as *inovações estéticas*, ainda no domínio do grotesco – discussão sobre a forma que na obra de Hilda Hilst consiste na técnica narrativa denominada *fluxo da consciência*.

Capítulo II

Hilda Hilst no fluxo do grotesco: o horizonte histórico de textos grotescos

Estou lixoso, áspero comigo mesmo e com o mundo. E confuso, Cordélia. Uma vontade louca de escrever na língua Fundamental. Aquela do Schreber. Vontade de não dar sentido algum às coisas, às palavras e à própria vida. Assim como é a vida na realidade: ausente de sentido.

Hilda Hilst

Demócrito e Heráclito eram dois filósofos. O primeiro, achando que a condição humana é vã e ridícula, apresentava-se sempre em público a rir e motejar. Heráclito, tomado de piedade por essa mesma humanidade, andava permanentemente triste e de lágrimas nos olhos: "logo que punham o pé fora de casa, um ria e o outro chorava". Prefiro o primeiro, não porque seja mais agradável rir do que chorar, mas porque sua atitude é testemunha de seu desdém, porque ela nos condena mais do que a outra e acho que nunca poderemos ser desprezados quando o merecemos.

Montaigne

Como já indicado no capítulo precedente, o narrador de *Contos d'Escárnio* precipita-se em apresentar sua motivação para escrever um livro e nisto informa dois elementos consideráveis à interpretação do grotesco em Hilda Hilst, à luz da estética da recepção, tal como pensada em especial por Hans Robert Jauss. São eles, a experiência do narrador em face da "literatura" que ele qualifica de lixo; a outra, em relação ao tempo a ser empregado nas suas histórias, para a qual serve de parâmetro o tempo dos verbos chineses.

De um lado, observa-se uma consciência do tempo presente, implicitamente deixando transparecer certo ressentimento – aqui se pode intentar uma perspectiva histórica propondo uma predileção, no dizer mesmo do narrador, pela bestagem. Noutra linha, este impulso histórico confronta-se com a problemática da forma – para o lixo e a bestagem como conteúdo, a forma de *Ana Karenina* e *Os Sertões* não convêm. Em termos da recepção conforme até aqui delineada, o próprio narrador colocaria o leitor ante duas perspectivas que condicionam o surgimento e a recepção de uma obra: o aspecto histórico e o estético.

Por ora, interessa recortar o primeiro momento e dele depreender, embora exterior ao texto, as circunstâncias históricas dessa empreitada, motivação que já impulsionava Hilda Hilst à opção pelo riso ou pela salvação pelo riso na configuração grotesca. Isto conduzirá ao ponto central da estética da recepção: a dialética da pergunta e da resposta. Se à estética da recepção, Jauss enfrenta o desafio (ou faz a *provocação*) de reunir História e Literatura, o fio que possibilita tal entrelaçamento, com que se apresenta uma saída para a crise metodológica, é a colocação da pergunta que todo texto traz consigo.

Nesses termos, o narrador de *Contos d'Escárnio*, além de colocar os horizontes histórico e estético do seu esforço criativo

ou, ainda, imanente ao seu propósito de esclarecimento sobre a natureza dos seus contos, responde a uma questão. Noutras palavras, a iniciativa de Hilda Hilst repousaria numa busca para oferecer resposta a uma realidade histórica determinada – portanto, apresenta-se como resposta a uma pergunta, que persiste na época atual cuja forma o grotesco parece sugerir uma boa solução.

Trata-se aqui de encampar a tarefa de, na investigação do horizonte histórico de *Contos d'Escárnio*, elaborar a questão a que o texto se lança como resposta, questão esta presente na configuração mesma do grotesco. A escritora parece lançar-se, pela porta do grotesco, na investida de responder a uma perspectiva histórica, situando-se no interior de uma dialética histórica na qual a questão que o grotesco abraça faz-se novamente atual, considerando-se a sua especificidade na trilogia obscena.

Hilda Hilst e a dialética do grotesco

Como ponto de partida, pode-se mencionar o comentário de Anatol Rosenfeld à primeira obra em prosa de Hilda Hilst, *Fluxo-Floema*, no qual sustenta que a sua entrada na ficção acentua-se pelo grotesco – um "universo que ressalta o grotesco-fantástico, o grotesco-burlesco, o grotesco-terrífico e o grotesco-obsceno" (ROSENFELD, 1970, p.160). Daí se pode levantar a suspeita de que a configuração grotesca permeia não apenas esse início, mas também está em toda a sua produção ficcional. No entanto, deve-se ter em mira que, embora esta conclusão indique uma forma comum ao todo da sua ficção, este todo pode ser vislumbrado em particularidades muito peculiares. Daí a importância da divisão, já reconhecida e aceita pelos então estudiosos da autora.

Em termos esquemáticos, compreende-se o grotesco, da primeira à última obra, como um descanso da poesia – e, depois, no retorno a esta, mantendo-se no horizonte de plasmação literária. *Fluxo-Floema* registra esse início, fantástico e terrível, assustador por vezes e sem trégua para uma consciência leitora que se acredita reconciliada com o real. Por outro lado, neste descanso da poesia, estabelece-se outra pausa, cujo acento está no riso e não no fantástico ou no horripilante fantasmal – o obsceno e o exagero invadem a criação de personagens e tramas com o propósito de garantir o riso e com este a salvação em face dos enigmas inalcançáveis da existência humana.

É neste sentido de duas guinadas importantes na cronologia das obras da autora que se pretende aqui pensar *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*. A primeira, em 1970, com a publicação de *Fluxo-Floema* – jejum da poesia e incursão numa outra forma para encampar a busca prefigurada na criação poética; a segunda, com a publicação de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, conforme a divisão sugerida por Alcir Pécora no prefácio a *Cartas de um Sedutor* (HILST, 2002c, p.7). Assim, podem-se vislumbrar as duas fases em geral acentuadas: a da escrita séria e a obscena. A primeira vem a ser toda a produção da autora que não inclua, segundo a data de origem, a lista de *O Caderno Rosa*, *Contos d'Escárnio* e *Cartas de um Sedutor*[17]. Em consequência, estes configuram a segunda fase da incursão pelo grotesco[18].

---

17 Embora Alcir Pécora privilegie esta obra como inaugural da fase obscena de Hilda Hilst, porque a considera uma condensação da obscenidade na sua criação, o mesmo faz lembrar que a cronologia correta, em termos de surgimento dos textos, coloca *O Caderno Rosa* como texto inaugural. Para o que aqui se pretende, estabelecer dois marcos divisores do grotesco em Hilda Hilst, respeita-se a ordem em que surgiram

18 No prefácio a *Contos d'Escárnio*, logo de início Alcir Pécora afirma que se

Se *Fluxo-Floema* inicia a incursão no grotesco, *O Caderno Rosa* marca um momento outro no uso deste motivo para escrever. Seguindo o elenco de variações do grotesco lançado por Anatol Rosenfeld, conforme mais acima mencionado, neste segundo momento o riso insurge como finalidade do texto. Não se tratando de colocar o leitor em face do obscuro, do fantástico ou do inominável e inacessível, do assombroso e terrífico, trata-se então de provocar-lhe riso – um riso redentor e salvífico, ante mesmo a impossibilidade das respostas ao que no mundo se apresenta invisível e de difícil apreensão.

Nesses termos, pode-se esquematizar a obra de Hilda Hislt em duas fases, a séria e a obscena, divisão esta já aceita por todos e, por isto mesmo, verdadeira. Mas também é possível sugerir uma outra divisão, imanente à poesia e à prosa. Se na primeira, persiste a busca pelo sublime, pela ideia de Deus, numa metafísica do puro imaterial, da totalidade e da plenitude; na outra, envereda-se pelo reino do perecível e do contingente, o reino dos domínios mais baixos da existência e da experiência humanas. O que se depreende das palavras de Eliane Robert Moraes:

---

trata da terceira obra da tetratologia obscena . Aqui ele inclui *A Obscena Senhora D*, de 1982, o que desfaz, de algum modo desdiz, a divisão proposta na apresentação de *Cartas de um Sedutor*. À construção de um horizonte para *Contos d'Escárnio*, primou-se aqui pela compreensão de uma trilogia, levando em conta as características do romance libertino do século XVII – escrito na forma de cartas, contos e diários, que reúnem num só bloco as obras ditas pornográficas (HILST, 2005, p.11). *O Caderno Rosa*, cuja estrutura principal é o diário, *Cartas de um Sedutor*, em que a correspondência, a princípio, condensa a forma, *Contos d'Escárnio*, que mescla vários estilos, inclusive cartas e diários. Ademais, nos três há um apelo ao riso, o que não se observa em *A Obscena Senhora D*. Optar pela trilogia e não por uma tetratologia faz sentido à medida que se quer aqui pensar uma terceira fase na produção da obra da autora, agora dentro da dinâmica do grotesco.

> apesar da virada que opera em sua produção literária a partir dos anos 70, não será correto afirmar que a escritora tenha desistido por completo da dimensão idealizada que caracteriza sua primeira poesia. Antes, talvez seja mais prudente atentar para o que vem perturbar essa dimensão quando ela se dispõe a realizar uma inesperada incursão pelos domínios mais baixos da experiência humana. Ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede sua própria medida, o que resulta numa notável ampliação da ideia de transcendência – daí para a frente submetida aos imperativos da matéria. (MORAES, 1999, p.117)

Não há aí uma mudança no propósito inicial que faz de Hilda Hilst poetisa; antes, o olhar poético para o alto, volta-se para o baixo e a forma empregada por este olhar é a prosa, a ficção, o grotesco de toda a existência. Assim, seguindo o rastro da distinção entre literatura séria e obscena, pode-se sustentar uma outra – no interior mesmo da primeira: a busca pelo divino no sublime, empreendida pela poesia, e esta mesma busca agora com ares grotescos e manifesta impossibilidade de ser atingida ou de conceber a ideia de Deus. Ou seja, na literatura séria, há o sublime e também o grotesco.

No entanto, conforme esta divisão, parte da ficção constitui-se ainda séria. No grotesco de textos como *Fluxo-Floema*, acentua-se ainda um tom de tensa preocupação com a existência

humana, num desfalecer escatológico – no duplo sentido que a palavra faz lembrar, conforme Ribeiro (1999, p.95), de "doutrina do fim dos tempos" e de "tratado dos excrementos" – que se apresenta como condenação individual ante o inominável que é o mundo e, neste, Deus. Daí sugerir, no interior da configuração grotesca, uma subdivisão, qual seja: o grotesco que se inicia com *Fluxo-Floema* sofre uma quebra, no que tem sido designado como abandono da literatura séria, por ocasião da publicação de *O Caderno Rosa*, em 1990. Aqui o grotesco reveste-se de um riso redentor, regenerador.

Se, como defende Moraes (1999, p.118), "a ficção apresenta-se a princípio como uma nostalgia do divino, em que a totalidade e plenitude outrora almejadas passam então a manifestar-se na forma de nostalgia" da ideia buscada e perscrutada nos textos anteriores, nostalgia da ideia de Deus no sublime, nessa segunda fase do grotesco, empreende-se o esforço de salvação desse estado nostálgico pelo riso, pela bufonaria e pelo disforme. A promessa de salvação, base da literatura séria, da salvação pela ideia de Deus, da esperança de encontrá-lo pela poesia, pela palavra, revestindo-se de nostalgia no início da ficção, cede lugar ao riso como mediação redentora.

Contos d'Escárnio insere-se nesta terceira fase da produção de Hilda Hilst. Terceira, considerando-se a subdivisão do grotesco explicitada logo acima quanto à inserção dos elementos grotescos na busca pela ideia de Deus. Trata-se, portanto, de um texto de natureza jocosa, explicitamente, como já lembrado, intencionado pela autora servindo-se do narrador por ela criado, para atenuar a ausência de um questionamento metafísico austero que recorra à transcendência como porto seguro. De uma metafísica séria e pura, dá-se o passo para a nostalgia e desta segue-se o refúgio na bufonaria. Mas isto não ocorre apenas por uma decisão arbitrária da formalidade abstrata, do intento prodigioso da escritora em dar novas formas

a sua criação literária, de ampliar o campo da sua criação com outros gêneros e modos do fazer literário.

Antes, tem-se aí uma consciência que se vai desenvolvendo não só da impossibilidade de uma metafísica capaz de promover um porto seguro para o homem, sobretudo, da experiência da condição humana, de uma vida cotidiana impelida constantemente a se resolver no embrenhamento na materialidade. Trata-se do declínio de uma forma de pensar o divino, o invisível, Deus, desde as ideias magníficas de uma metafísica edificante. Hilda Hilst responde ao inefável e indizível que é Deus e o que disto resulta para a existência humana; busca compreender a existência do homem quando se perde essa referência consolidada culturalmente, quando a aposta feita em Deus desemboca no absurdo de estar inserido num ordem sem uma clara distinção do que (ou quem) estabelece o comando.

Assim, a virada para o grotesco, na forma que a nostalgia imprime, impregna-se de um niilismo que se constitui no esforço de encontrar Deus numa época que insiste em construir barreiras entre o homem e o divino. Trata-se, seguindo o diagnóstico de Friedrich Nietzsche para a modernidade, de uma escrita destinada a uma época que pôs, em execução pelo pensamento e a ação, a morte de Deus como dado da realidade e da vida social. Podendo-se também aferir que a ficção inicial tem o propósito de dar conta da existência em face da quebra dos valores, no caso, do valor considerado supremo, de toda ideia de transcendência.

Nessa mesma linha, trata-se de um impulso desesperado, porque a própria condição inspira desespero, da busca do encontro com o divino pela palavra, pelo sublime virado do avesso, na materialidade do grotesco. Por conseguinte, num âmbito mais geral, de uma relação crítica e sôfrega com a experiência metafísica (ou religiosa) e, num domínio mais

particular, de uma visão pessimista do homem e os rumos que este vem dando a si mesmo e à espécie.

Assim, das três fases elencadas – a literatura "séria", o grotesco fantástico e terrífico e a bufonaria – há a ideia de salvação pelo encontro com a transcendência. Na primeira, a seriedade se alça na crença na possibilidade desse encontro, uma confiança na palavra como *médium* realizador; na outra, o malogro evidencia-se numa linguagem que traduz muito mais o desencontro, embora a busca mantenha-se no horizonte das expectativas do homem; com a última, parece enfim encontrar a pretensa busca, mas não pelo apego crédulo do sucesso da empreitada, mas pelo riso, pela zombaria daquilo que, para a autora e para cada um que neste mundo existe, constitui fuga: a busca por um sentido que decifre o estar no mundo.

No que respeita à trilogia obscena que objetiva uma saída pelo ridículo, *Contos d'Escárnio* vem a ser outra maneira de responder a ausência e ao mesmo tempo impossibilidade de nomear Deus e assim conceber qualquer ideia de transcendência. Isto sugere, por conseguinte, um contexto histórico, do qual retira a escritora toda a matéria do seu pessimismo e da virada para o grotesco e o obsceno. Assim, pode-se sugerir que a fase grotesca seja um "desesperado testemunho de uma civilização em agonia, a civilização do Cristianismo e que acabou se esgotando" (COELHO, 1989, p. 137). Ou, ainda, nas palavras da escritora: "depois de Auschwitz, depois de Bangladesch, depois do Vietnã, é muito difícil acreditar na razão e considerar o comportamento, a vida, o ser humano, como resultados felizes de alguma coisa" (Ibidem, p.138), sendo o grotesco a maneira de a literatura traduzir a verdade tristonha de uma realidade marcada pela catástrofe.

Se, de início, a virada se dá pela via de uma metafísica em decadência, em que um modo de vida consolidado pelo Cristianismo declina não mais servindo de parâmetro seguro

para sustentar valores universais; o que leva à plasmação da impossibilidade de continuar fiando-se numa crença que se tornou caduca. Por outro lado, a descrença mesma no gênero humano e nos seus feitos ambíguos, ora para promover ventura ora voltados para a destruição, é esta descrença que irá permear as criações literárias, o que se observa no seu dizer:

> acho que este momento especial da humanidade, talvez seja o mais terrível, porque o homem tem, hoje, a capacidade de destruir todo o planeta. Devia haver uma ciência dos limites, uma possibilidade de não invenção, de chegarmos a um determinado momento e não podermos inventar mais... O homem chegou a um ponto culminante de desespero e de busca de si mesmo, mas sem conseguir nada. Não acredito que, daqui para frente, exista esperança, ou seja, um caminho real de verdade (Ibidem, p.139).

É a esse homem desesperado ante a verdade e a busca de si mesmo que se direciona o grotesco, tal como se configura nas elaborações fantásticas e terríveis – mas também naquele que apela ao riso, conforme a trilogia. Condição humana traduzida no que ela chama de "Homo Maniacus" (HILST, 2007, p.30) – o bárbaro paranoico, capaz de atitudes hediondas, rumando em "direção à loucura, ao pânico, ao desespero" (Ibidem, p.37), argumenta ela na coletânea de crônicas, da qual é possível ter uma visão do mundo a que se reporta e nas quais fornece as suas concepções do mundo e da existência, mas, sobretudo, dos fatos que tanto atormentaram o seu pensamento, a sua escrita, seus olhos e ouvidos.

O grotesco, portanto, refere-se a um mundo em ruína, o do Cristianismo, em que o estar lançado no mundo ante o inefável que é Deus designa um peso à existência. Mas também sugere uma saída, desta vez pelo riso. Aqui não se trata mais de uma existência que deve se resolver secularmente, recorrendo apenas à razão, à ciência; sobretudo, o que entra em jogo é um modo de salvação ante o inefável que passa a ser a ação humana – ao mesmo tempo de progresso e de regresso. Se há um sentido para a história, para a vida, Hilda Hilst não concordaria, pelo testemunho que é de uma época, que este sentido destine o Homem para o melhor, como foi a crença moderna na razão – antes, o que se vê é a catástrofe, a estupidez e o desespero. A razão cede, pela via do grotesco, à desrazão do abissal, do cropológico e do corpo.

Esta visão do mundo e do homem espelha-se na perspectiva da política e dos políticos, quando almeja a necessidade, no seu dizer, de uma consciência capaz de reelaborar os rumos tomados pela época, "uma ética, uma consciência coletiva visando ao bem-estar do Homem. E uma consciência cósmica. E solidariedade" (Ibidem, p.63). Se há uma salvação neste mundo no domínio da política – tenha-se em mira outro tipo de redenção distinta daquela intemporal sugerida pela Ideia de Deus – as condições não se encontram na querela sobre o governo, mas sobre uma mudança radical no pensar o futuro da humanidade[19].

---

19 Aqui, faz-se referência à crônica intitulada "O verme no cerne", escrita em março de 1993, por ocasião do plebiscito sobre o regime de governo. Sobre o assunto, diz a autora: "E também toda essa parvoíce de presidencialismo -parlamentarismo-monarquia, pretensos distintos rótulos para velhíssimas instituições, todas elas com suas respectivas corriolas, suas vaidades, suas eloquências vazias" (HILST, 2007). É também desta impressão que lhe causa o país, neste episódio específico, que surgem, em seguida, expressões como *Brasil famélico* e *pornocracia*, cujo uso substitui democracia.

Assim, entre tiradas espirituosas sobre a existência, num sentido amplo, e a sua observação do comportamento humano, num sentido mais particular como o da política, vai-se desvelando não apenas o pessimismo, mas a tessitura de uma época que se caracteriza pela descrença na existência fática (ou ideal) de Deus e na descrença do homem enquanto agente da sua felicidade, o que consecuta na formação de um ser desumano e em queda. O que atesta as palavras pesadamente doadas às suas crônicas para, nas manhãs dos domingos, despertar mentes embotadas.

> A maior perda do homem tem sido a queda gradativa da alma, E o significado mais profundo do seu estar aqui. Rompeu-se a corda de luz que ligava a criatura Àquele... Os deuses da Terra exibem músculos pernas, rodas e bolas, mas o olhar e a palavra perderam a luz que um dia lhe foi dada (HILST, p.209). Minha vontade é a de colocar cada vez mais poesia neste meu espaço, para encher de beleza e de justa ferocidade o coração do outro, do outro que é você, leitor. Porque tudo o que me vem às mãos através dos jornais, tudo o que me vem aos olhos através da televisão, tudo o que vem aos ouvidos através do rádio é tão pré-apocalíptico, tão pútrido, tão devastador (HILST, p. 151).

Associada a esta consciência e, certo modo, solidariedade, pode-se aludir a uma necessidade de comunicação que, embora inerente a qualquer escrito – só se escreve para um

outro que é o leitor, tenha ou não quem escreve sobre ele um saber empírico –, em Hilda Hilst, possui um caráter de redenção, conforme ela mesma expressa ao afirmar o significado da sua escrita: "escrevo porque preciso sobreviver" (COELHO, 1989, p. 151). E ainda, nas crônicas, diz ela: "às vezes, me perguntam o porquê de eu ter optado pelo riso depois de ter escrito as minhas ficções, meu teatro, minha poesia, com grandes e cortantes pinceladas de austeridade. E disse-o num poema: [...] porque mora na morte/Aquele que procura Deus na austeridade" (HILST, 2007, p.29)[20].

A impressão pessoal do que a motiva não se dissocia do lado oposto da escrita, tal como se observa na fenomenologia de Sartre sobre a literatura, mais acima explicitada – a liberdade de escrever busca realizar-se na liberdade da leitura. Nela, a necessidade de comunicação, de ser lida, tem dois direcionamentos: primeiro, trata-se da imanência do destinatário e do que a conduz à dramaturgia e à narrativa – a poesia seria menos acessível; segundo, a frustração quanto ao seu público escasso. Quanto àquele, defende Rosenfeld,

> a poesia chegou à dramaturgia porque queria "falar com os outros"; a obra poética "não batia no outro". Era um desejo de comunicação [...] e a obra poética não lhe parecia satisfazer esse desejo, pelo menos não na medida almejada. Há, em Hilda Hilst, uma recusa do outro e, ao mesmo tempo, a vontade de se "despejar" nele, de nele encontrar algo de si mesma,

20 O poema é "Via Espessa", IX, em *Do Desejo*, segundo a publicação pela Editora Globo.

> já que sem esta identidade "nuclear" não existiria o diálogo na sua acepção verdadeira. (ROSENFELD, 1970, p.14)

Vontade de dizer, de ser lida, desejo de diálogo – é isto o que lança a autora na narrativa. Uma mente privilegiada na percepção da condição indigente do homem em face de Deus, de si mesmo e das promessas veiculadas pela ciência e pela razão; uma mente que sente o malogro e a destruição de Deus e do próprio homem, ao que parece, não poderia encontrar apelo seguro nas querelas seculares da política – nem nas contendas metafísicas de ordem filosófica ou teológica.

Assim, projeta-se num esforço de solidariedade, apesar da recusa do outro, do escárnio e ridicularização muito comuns nos seus textos e nas crônicas, para comunicar ao outro, um outro bem determinado e localizado, como insiste em precisar na citação acima para dizer que este outro não é um ser abstrato, apenas um conceito, mas é real, comunicar-lhe o conteúdo de uma consciência ocupada com o drama de existir em meio à catástrofe, à iminência de destruição total e, como agravante, à incerteza de uma existência transcendente. Se ela escreve porque precisa sobreviver, também o faz para salvar o outro, estabelecendo o diálogo que é todo texto.

No entanto, como diz de si mesma, permanece uma "tábua etrusca", de difícil compreensão e, em geral, tida como ácida e obscura, continua inacessível e lida por um grupo seleto, o que lhe rende dissabores. Por outro lado – e aqui já se trata do segundo momento da sua necessidade de comunicar-se, de travar um diálogo pela palavra escrita – o desinteresse pela sua obra manifesta-se muito mais como um reflexo de uma época que devota parca dedicação à leitura que intima à reflexão, que trata de assuntos sérios, que convoca à responsabilidade em relação à leitura.

Ressalte-se que esse desleixo com o escritor não escapa à compreensão da autora sobre o seu tempo. Ela sabe que se esforça para se fazer ler numa época que pouco lê e, em consequência, pouco pensa. Isto é ventilado em parte da sua ficção, seja representando os editores como mensageiros do mercado de livros exercendo pressão sobre os autores visando a aumentar os lucros, seja, com o mesmo fim anterior, quando os mesmos são representados exigindo conteúdos mais acessíveis e vendáveis[21]. Neste segundo sentido, a escrita fracassa, pois o objetivo de ser lida não alcança êxito e, em consequência, a sua inserção na pornografia se dá pela via do fracasso (MORAES, 1999, p.119). Voltando-se para o prosaico, o risível, optando pela saída cômica, ela mantém-se ainda na perspectiva de uma investida nas indagações cruciais da existência. Se se pode falar assim de fracasso, tenha-se que é ante a salvação na transcendência, cujo escape se encontra na realização dessa mesma busca na contingência. Nesta linha,

> a recusa da superioridade divina parece conduzir a dois caminhos ao mesmo tempo opostos e complementares: um

21 Acerca das imposições da indústria do entretenimento (ou Indústria Cultural) sobre o artista, cuja principal preocupação está no lucro, argumenta Arturo Gouveia no que respeita à abordagem da temática em Hilda Hilst: "[...] o escritor se amolda aos ditames do mercado – e um dos textos de Hilda Hilst, em *Fluxo-Floema*, é exatamente a loucura do artista proveniente dessas imposições" (GOUVEIA; MELO, 2004, p.18). A alusão ao mercado enquanto pressão sobre o escritor também é um mote a que recorre a autora em *O Caderno Rosa*, em que a mercantilização do livro faz com que o valor de criação ceda ao valor de uso e deste ao valor de troca. Segundo argumenta Alcir Pécora, "o livro não pertence ao talento do seu autor, ou ao ato de invenção investido nele, mas ao negociante, o editor, que vale ou fala pela maioria dos leitores que estão dispostos a comprá-lo e, portanto, dão-lhe uma medida de valor em dinheiro" (HILST, 2005, p.8).

> que, diante da ausência da salvação, desemboca na angústia cósmica; e outro, de certa forma, resiste à gravidade dessa condenação do homem, optando por uma saída cômica (MORAES, 1999, p.120).

No intento de continuar sobrevivendo, de permanecer resistindo à condenação, a saída cômica revela-se mais salutar, mesmo que desemboque numa obscuridade mais profunda. Assim, vislumbra-se uma oscilação entre "os motivos graves da existência humana e os aspectos patéticos da vida prosaica" (Ibidem). A veia cômica enlaça-se com a seriedade da obra anterior, mantendo-se obscura. "Estilhaçada a ideia divina, o desamparo humano integra o outro polo em questão" (Ibidem, p.121) – o polo da corporeidade, da materialidade, da vida no sentido biológico. Isto lança a presente reflexão nos planos de ser mais lida, o que vem manifesto em entrevista concedida ao *Cadernos de Literatura Brasileira*. Nesta ocasião, indagada sobre o motivo para fazer *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, responde:

> o que posso dizer? Eu quis me alegrar um pouco. Eu tinha uma certa alegria sabendo que escrevia muito bem, mesmo não sendo lida. Mas de repente eu quis me alegrar. Comecei a sentir um afastamento completo de todo mundo. Eles nunca me liam, nunca. Então decidi fazer o livro (CADERNOS DE LITERATURA, 1999, p.29).

No entanto, a nova tentativa também fracassa e Hilda Hilst continua não sendo lida. A decisão, nas suas palavras, de "fazer umas coisas porcas" (Ibidem), não tem o efeito

esperado. A motivação pelo grotesco é ainda mais plena de elaborações metafísicas impregnadas de mistério – do mistério que é pensar a vida, tanto de modo sublime quanto relativa ao corpo. Como uma esfinge, explora o alto e o baixo, não mais para aterrorizar o já desamparado ser humano e, mais especificamente, o leitor; sobretudo, para fazê-lo rir diante da desmedida que é a loucura de estar aí, podendo contemplar o céu e ao mesmo tempo se dando conta de que em relação ao céu não é nada. Esta ambivalência no coração humano é o que se depreende no seguinte recorte de uma das crônicas.

> Já pensaram, a cada segunda-feira, os leitores atirando o jornal pelos ares e ensandecendo? Já pensaram o que é isso de *falar a sério e dizer por exemplo: que é isso, meu chapa, nós vamos todos morrer e apodrecer* (ainda bem que não é apodrecer e morrer, o lá de cima foi bonzinho nesse ponto*), tu não é ninguém, meu chapa, tudo é transitório, a casa que cê pensa que é sua vai ser logo de mais alguém, tu é hóspede do tempo*, negão, *já pensou como vai ser o não ser*? (HILST, 2007, p.116-117, grifo nosso).

Assim, vai-se delineando a escolha pelo grotesco, pela provocação do choque ante o drama humano em face de Deus, pela desesperada indagação na baixeza do corpo, pela impressão negativa do homem e suas magníficas e destrutivas invenções, pela visão da ostentação do ter cada vez mais e da cegueira em relação à mudança que se opera no país ao criar um exército de famélicos, de um lado, e de idiotas, de outro. Falando sério, fala-se também do absurdo que é ser

fétido paralelo ao sublime que todos acreditam crer; que é estar fadado à morte, um saber-se transitório que geraria solidariedade, piedade e amor, caso existisse a capacidade de pensar e refletir sobre estas contradições.

> Se todo mundo pensasse seriamente no absurdo que é tudo isso de ser feito de carne, mas também olhar as estrelas, de ter um rosto, mas também aquele buraco fétido, se todo mundo tivesse o hábito de pensar, haveria mais piedade, mais solidariedade, mais compaixão e amor. (HILST, p.117).

Vê-se aí como se alinham numa perspectiva só, o infinito e eterno, que são a contemplação das estrelas, a capacidade de pensar o sublime e produzir coisas belas e perenes, e o finito e perecível, o corpo, a matéria – vê-se aí a perspectiva de salvação, da solidariedade. Parece dizer que se não é possível encontrar Deus como instância de humanização, apelar para o perecível que é todo corpo, que é todo aquele que tem corpo, cujo destino é a morte, pode ser mais plausível para humanizar o homem e melhor dar conta do seu desamparo, ante si mesmo e ante a realidade que o ultrapassa.

Como a reflexão sobre estes temas parece impossível, tenha-se em mente a resistência ao enfrentamento dessas questões, golpes são desferidos contra o leitor, fazendo-o lembrar desse dado irrefutável da realidade do corpo e de que toda matéria destina-se à consumação, que todo homem é feito de matéria e tende ao perecimento. Como diante dessa afasia e inação do pensamento, instaura-se a cegueira e a ignorância, a motivação para o grotesco mais uma vez se faz audível nas

crônicas afiadas, conforme diz a autora: “em decorrência da fetidez que assola o país, só tenho vontade de escrever textos sórdidos, coléricos, cínicos, degradantes ou estufados de um humor cruel” (Ibidem, p.136), textos para “fazer sorrir os desesperados”.

Investindo no cômico e no grotesco, tenta responder a uma pergunta carregada de preocupação e indignação, pela imponência com que se revela às consciências mais sensíveis: “dá pra entender o ser humano fazendo tudo pra tudo morrer?” (Ibidem, p. 193). Tal entendimento é dos mais obscuros, mas desvela a apreensão que aflige a sua criação, horizonte no qual surge a trilogia obscena e, nesta, *Contos d'Escárnio*. Embora tenha surgido dois anos antes das crônicas, que se iniciam em 1992, importantes aqui para elucidar o pensamento e os pontos de vista da autora sobre uma época, nas quais se sobressaem alguns temas com que se ocupa em algumas das suas obras, o seu nascimento melhor se esclarece se se apoia nas farpas ali fixadas para tirar o leitor do seu sono alienado.

Questões metafísicas, questões existenciais, mas também a indignação grotesca configurando o contraditório que é pensar a eternidade e ter consciência de que em relação ao homem nada é eterno; ou, ainda, o fazer tudo e tudo inventar para, pelas mãos mesmas dos inventores, destruir. O grotesco não responde a essas questões, mas se põe como perspectiva de saída. E Hilda Hilst intenta isto – malograda a civilização que trouxe a ideia de Deus como resposta a elaborações éticas, morais e políticas, com o fito de estabelecer um ordenamento para o mundo humano, a ela restou (consciente desta perda) buscar a salvação na contingência, no que perece e, por fim, no ridículo que pode ser o estar no mundo oprimido por indagações pouco claras.

A aridez do seu discurso promove uma distância em relação ao destinatário e a tristeza a invade, intentando minar com a sua sede de vida, de dizer a vida, comunicá-la. O cômico apresenta-se como redenção em face deste ridículo que é a espera pela salvação, num esforço de brincar com o absurdo e encarar o submundo da espiritualidade humana. Assim, pode-se dizer que a trilogia obscena, o grotesco em Hilda Hilst, é uma forma de responder a essas questões que sedimentam o estar aí no mundo – entre a grandeza do céu e a baixeza dos orifícios e seus dejetos; na vertigem da incerteza de um e a dura certeza dos outros. *Contos d'Escárnio* engrossa o volume dessa resposta, composta de três livros risíveis e grotescos. Mas a questão que se coloca consiste em indagar pelo próprio grotesco. O que faz do grotesco aquela saída razoável na obra da autora, numa perspectiva de redenção?

Não há, nessa perspectiva, apenas uma resposta ao mistério da existência fazendo uso do grotesco, mas renovação e atualidade da questão imanente ao próprio grotesco. Cabe assim elaborar esta pergunta de modo a entender o conceito no domínio da configuração artística e, nisto, iluminar a opção ali manifesta pela bufonaria, pelo cômico, cristalizada, para além da fala da própria autora, na letra mesma de *Contos d'Escárnio* ou nas palavras do narrador.

Trata-se agora de, através da definição do grotesco, elaborar a pergunta que o estrutura e, neste caminho, inserir Hilda Hilst numa dialética da questão e da resposta – na dialética do grotesco como possibilidade literária. Há na escritora uma atualidade do grotesco, pois encontra neste uma maneira de responder a um mundo em declínio, o que se atesta pela sua experiência do presente. Mas por que o grotesco como conteúdo e como forma? Isto conduz ao próprio conceito para depois retornar ao texto da autora.

O Grotesco como resposta a um mundo convalescente

A definição aqui proposta para o grotesco segue alguns caminhos que de imediato parecem diversos, porém encontram-se num ponto em comum no que diz respeito à reflexão sobre uma atualidade desse tipo específico da criação artística, mais particularmente, no da criação literária: uma pergunta que se faz novamente atual e a resposta a esta no grotesco.

Por vezes, tratou-se dele como uma pausa, um descanso do belo; noutro sentido, é visto na perspectiva do estranho, do abissal e fantasmagórico, de cunho terrífico e assustador. É ainda compreendido como postura risível em face de um mundo em decadência, ante o qual se coloca outra possibilidade de vida e de visão de mundo – possuindo assim uma dimensão revolucionária. Uma linha mais dinâmica consiste na aliança que se encampa entre o feio e o belo numa dialética sempre renovável – o belo seria uma tentativa de ultrapassar o disforme pela via do recalque, do esquecimento, não podendo existir sem essa constante lembrança do que deve ser negado para se afirmar.

Nessas quatro definições, mais adiante discutidas e explanadas, trata-se de algo que retorna do subterrâneo das grutas e das cavernas, das sombras e dos escombros, para fazer lembrar que não foi completamente esquecido, no mesmo sentido que adquirem as escavações em Roma, no Século XV, com a descoberta de algo que fora por longo tempo soterrado. Neste século de grandes descobertas e retomada do engenho humano, são encontrados desenhos ornamentais representando seres deformados em grutas e porões, que posteriormente foram denominados "grotescos". À renovação renascentista, em face do milênio de silêncio da razão, acrescentam-se pinturas arcaicas, talvez datadas de 58-64 a.C, encontradas nas Termas de Tito.

Do local onde são encontradas as ornamentações, deriva a palavra que o designa – grotesco tem origem no substantivo italiano "grotta", que significa gruta, associado ao sufixo "esco", resultando no adjetivo "grottesco". A palavra sugere, no intento de definição, em consequência, que se trata de algo que vem de baixo, do obscuro, escondido, terreno (RUSSO, 2000, p.13-17), podendo outros adjetivos ser a estes agregados, como o que causa asco, o noturno, o abissal; o que é fruto dos jogos infinitos da imaginação porque não tem de preocupar-se com o que é normal, natural – o antinatural disforme e o que é da ordem do onírico.

Dessas considerações preliminares, a configuração grotesca irá, no domínio da arte em geral, ser associada àquilo que causa espanto, ao que aterroriza, causando vertigem e desconforto, como se o chão saísse debaixo dos pés. Conforma-se como "elemento lúgubre, noturno e abissal, diante do qual nos assustamos e nos sentimos atônitos, como se o chão nos fugisse debaixo dos pés" (KAYSER, 2003, p.16). Trata-se de um jogo da imaginação – e, portanto, conserva um aspecto lúdico – que se amplia conforme a subjetividade do seu autor tendo por propósito principal, com o choque que lhe é característico, romper com uma ordenação do mundo.

As formas encontradas nas grutas italianas traziam figuras insólitas, inexistentes na natureza, justapostas umas às outras; imbricamento de figuras humanas a plantas e animais ou, num sentido contrário, plantas ou animais com aspectos humanos. O que permite pensar que estão em jogo arranjos de cunho subjetivo e pouca preocupação com a objetividade das coisas, garantindo, ainda, a infinidade de possíveis plasmações pictóricas. Trata-se da manifestação livre para imaginar e criar formas diversas, mesmo que contradigam a ordem natural, mesmo que não sejam fiáveis pela realidade aparente, num desligamento persistente das certezas físicas e morais.

Vê-se aí um "domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente [...] se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor da realidade e verdade o pensar jamais alcançou bom termo" (Ibidem, p.20). O grotesco será este "bom termo" para o tipo de existência que se caracteriza por uma postura antagônica à ordenação do mundo, alimentando uma maneira diferente de participar no mundo, dispondo "objetos e lugares não habituais ou, ainda, naqueles que, por suas deformações fazem o contemplador prorromper em estridentes gargalhadas" (Ibidem, p. 27). Nesta linha, o grotesco liga-se à criação que mesmo sendo noturna e abissal, choca e espanta, também promovendo o riso – ao mesmo propósito que se pretende virar o mundo de ponta cabeça e assim causar estremecimento, associa-se um outro, o do divertimento.

Pode-se assim destacar dois sentidos aqui pertinentes: a *transgressão a uma ordem do mundo* e a *promoção do riso*. Sentidos importantes quando se trata de pensar o conceito no domínio da escrita literária que, de início, se restringe às artes pictóricas sendo utilizado enquanto adjetivo para qualificar as criações nas quais se apresenta o livre jogo da imaginação. Está, em questão, a idealidade de valores e o seu contrário. Isto pode ser compreendido em termos de comparação, quando o belo se afirma frente ao seu oposto – o feio. Este serviria apenas para enaltecer com novas luzes aquele. É assim que Victor Hugo irá desenvolver o conceito, em *Do grotesco e do sublime*, não mais qualificando os objetos e sim como acontecimento autônomo e substantivado.

Na elaboração do grotesco como termo de comparação do sublime, Victor Hugo parte da divisão de três grandes idades do mundo, às quais corresponderia uma espécie de poesia própria. As três idades são: os tempos primitivos, aos quais corresponde uma vida pastoril e nômade e, em consequência,

conserva uma preocupação com a gênese – neles, a poesia será a *ode*; numa outra etapa, a tribo se faz nação, surgindo assim a cidade, gerando guerras pela proximidade das nações, impelindo a poesia a refletir estes conflitos – a poesia será a épica cuja expressão é a *epopéia*; por fim, a civilização moderna imbuída de uma religião espiritualista, fornece ao homem uma visão dualista do mundo, tanto no que respeita a ordem exterior como a sua constituição mesma (HUGO, 2004, p.16-23).

Do elenco dessas eras, é particularmente do interesse para o conceito que se pretende aqui elucidar, o surgimento do antagonismo entre religião espiritualista e paganismo material – a era moderna investida de uma concepção ambivalente de homem, sob a égide do cristianismo. Compreende-se aí que o homem é por sua natureza uma dualidade, conservando assim duas vidas – uma propensa ao mal e outra ao bem; uma parte inteligente e outra bestial. Estes dois lados travam uma luta interna de que se deve sanar – a alma deve suplantar o corpo; a inteligência a bestialidade. Surge com isto o sentimento de dó pela humanidade, que Victor Hugo denomina melancolia, porque "o homem concentrando-se em si mesmo em presença destas profundas vicissitudes, começou a sentir dó da humanidade, a meditar sobre as amargas irrisões da vida" (Ibidem, p.25).

Essa concepção de ambivalência, portanto, teria mudado o olhar do homem sobre si mesmo que, imbuído de um espírito investigativo e de análise da verdade, passará a pensar a existência irrevogável e única, admitindo que o feio também componha a criação. Com o Cristianismo surge o sentimento de que "tudo na criação não é humanamente 'belo', que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, mal com o bem, a sombra com a luz" (Ibidem, p.26). Se na natureza já se apresenta essa mistura, assim também seguirá a criação literária ocupando lugar

central na escrita moderna; o grotesco se distinguirá do seu uso, por exemplo, na poesia épica. Nesta, dissimula-se e disfarça-se o grotesco, evitando a ele conferir um lugar primacial. Mas, na modernidade, acredita Victor Hugo, sendo uma rica fonte para a arte e para a imaginação, espalha-se "por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas" (Ibidem, p. 31).

Invadindo a arte com a riqueza de possíveis formulações, o grotesco será compreendido como um *descanso do belo*, uma *pausa da beleza*, de modo que esta retome seu lugar logo em seguida; um "tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada" (Ibidem, p.33). É, portanto, um ponto intermediário para exibir aquilo que se opõe ao ideal cristalizado no belo, à diferença deste, de modo que seja investido, no paralelo com o disforme, de uma nova luz. O acento na diferença, explorando as condições periféricas do humano, fazendo face à eternidade permanente de uma perfeição idealizada, promove assim uma comparação entre a vida humana e a bestialidade do homem.

O tratamento ali dispensado ao grotesco, como pausa ou ponto de apoio a uma elevação ao belo, pelo conhecimento do diferente e do disforme, permite pensar paralelo a este o grotesco como ruptura brusca de normas estéticas estabelecidas. No entanto, se para Victor Hugo estabelece-se assim uma prerrogativa da apresentação da animalidade para a elevação a um mundo perfeito, criado por Deus – prerrogativa recusada pelo grotesco que faz opção pela catástrofe – numa outra linha, será concebido "dentro de uma repetição possível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada" (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.25).

A contraposição entre idealidade não se dá de forma tão pacífica, acentuando unicamente a concepção de descanso ou pausa. Antes de constituir essa pausa ou ainda um descanso, o que o designa propriamente é a necessidade de expor, para além dos sistemas idealizados, que a danação no mundo se estende a todos, a cada um. Virando o belo de cabeça para baixo, "o grotesco revela que os bem-aventurados também se danam e que estão todos no mesmo plano, apesar de diferentes modos de ser. É uma revelação sem sentimentos, mas que ferozmente sarcástica, como se a parte considerada inferior risse da outra, presumivelmente superior" (Ibidem, p.26).

Por outro lado, a associação feita por Victor Hugo do grotesco ao sublime, como o "primo rejeitado" e, portanto, desacreditado, rende para a reflexão estética um novo conceito. O grotesco adquire estatuto de categoria estética, servindo assim para refletir e analisar obras que, pela plasmação grotesca, manifestam um novo modo de perceber o mundo e, em consequência, o acontecimento estético (Ibidem, p.42). O grotesco conserva assim aspectos da *criação*, podendo surgir do sonho, do devaneio, enformando-se no sarcasmo, na pátria ou absurdo; da *composição*, em que o monstruoso é um traço constante; do *efeito*, com o propósito de causar medo, riso nervoso, estranhamento. Contempla, neste fio, os três domínios com os quais a análise dos belos textos pode ser encampada.

Categoria que abre perspectivas diversas e, quanto à quantidade, mais ricas que o belo. A uniformidade do belo, no olhar que se pode lançar a uma obra, só tem a oferecer uma variedade que prende o observador. Em contrapartida, o grotesco abre perspectivas múltiplas de configuração, tornando-se assim mais diversificado. Como bem notara Victor Hugo, "o belo tem somente um tipo, o feio mil" (HUGO, 2004, p. 36), é a forma mais simples, a mais absoluta simetria. "O feio [...]

é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos" (Ibidem). Assim, o grotesco se alimenta das múltiplas facetas do humano frente à forma unária do belo (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.51).

Nessa percepção radical da forma grotesca, oposta à suavidade impressa ao conceito enquanto descanso do belo para que este retorne mais luminoso, o que se evidencia é o antagonismo a certa posição da realidade. Se o real se organiza no interior de uma metafísica, que o belo acolhe e promulga, recorrendo ainda à reflexão de Victor Hugo, o grotesco perverte esta ordem, inclusive demolindo estruturas estéticas consolidadas. "O grotesco subverte as hierarquias, as convenções e as unidades socialmente estabelecidas. Subverte as figurações clássicas do corpo, passando a valorizar as vinculações corporais com o universo material, assim como seus orifícios, protuberâncias e partes baixas" (Ibidem, p.59).

Se a cultura oficial propõe um ideal de homem e de mundo, o grotesco apresenta o oposto como realidade mais sólida e confiável em termos racionalmente aceitáveis, para elucidar sobre a verdade, embora mais baixa, do homem e o mundo. Se se trata de investir na unidade do mundo, plasma-se a absurda e espantosa diferença que não se deixa enquadrar em qualquer metafísica. Rompe-se com os ideais estanques para assim despertar para o verdadeiro – o que determina o grotesco como categoria materialista da estética. Assim, apresenta-se a realidade na sua mais crua verdade, ao recusar-se investir na ilusão metafísica de um mundo conforme e ajustado a um princípio ordenador.

Trata-se de considerar "o grotesco como um outro estado de consciência; uma outra experiência de lucidez, que penetra

a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento" (Ibidem, p.60). É como se retirasse a venda dos olhos e a realidade aparecesse sob uma outra luz tão clara quanto a do belo, porém apontando para outra direção, com todos os contornos bem delineados do que seja o mundo, numa percepção não estagnada e sim esgarçada, posto que enredada no particular, na singularidade da vida humana, no pormenor negligenciado e suprimido pelo efeito de universalização do belo.

> O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia, inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí, sua freqüente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo, quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporeidade (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.51)

Destacam-se, do até agora dito, três pontos que parecem pertinentes. Primeiro, a definição de Hugo (2004) de que o grotesco é uma pausa, um descanso do sublime; em seguida, em Sodré e Paiva (2002), considerações sobre o grotesco enquanto contraposição à realidade idealizada da cultura oficial, à metafísica estabelecida, recorrendo às partes baixas, acentuando a animalidade, não como pausa, mas necessidade de lançar novas luzes à consciência da realidade. Por fim, a perspectiva estética que o grotesco oferece, comum às duas linhas acima destiladas. Se se parte dos dois primeiros, o grotesco revela-se transgressor e resposta à insuficiência das plasmações unárias do mundo,

tendo como tarefa demolir esta idealidade e apresentar uma outra. Nisto, o terceiro ponto se apresenta como problemático, pois aquilo que o grotesco propõe, como bem argumentará Kayser (2003), em *O grotesco*, estaria mais do lado do efeito – causar medo, estranhamento, provocar riso desconcertante e nervoso, o que implicaria numa unilateralidade do conceito.

Diante dessa possível limitação e deficiência do grotesco como categoria estética, no intuito de esclarecer o seu uso substantivo e não mais adjetivo, Wolfgang Kayser, após apresentar uma longa discussão sobre as transformações do grotesco – da arquitetura e pintura até a literatura –, empreende uma tentativa de definir a estrutura grotesca em quatro definições, para daí consagrar o grotesco como categoria estética. No entanto, aquela designação do grotesco como transgressão de um mundo sofre leves alterações, pois aqui se trata de associá-lo ao fantástico, ao estranho, noturno e abissal, como se verá mais adiante.

A conceituação de uma categoria estética deve abarcar três domínios: o da *criação*, o da *obra* e o da *recepção*. Kayser antecipa uma problemática que parece comprometer o grotesco no que respeita a sua função estética – o seu uso no substantivo. Tal problemática atém-se ao caráter do efeito sugerido de início na experiência da configuração grotesca. Sustenta-se, assim, a possibilidade indicando ser concebível a perspectiva proposta: embora haja uma dependência da recepção, abrigo de espera que toda obra traz consigo, pode já na intenção do autor estar presente uma intenção pelo grotesco. É assim que Kayser encaminha o desenvolvimento não apenas da determinação do grotesco, como também o seu estatuto, iniciado por Victor Hugo, de categoria estética. Deve-se atentar aqui para um todo elaborado na perspectiva do grotesco, relevante à medida que o uso adjetivo não traz a carga de transgressão de uma cultura oficial, que o uso substantivo termina por indicar.

Findado o longo percurso em torno das configurações grotescas, embora privilegiando a criação artística alemã por questões de delimitação temática, apresentam-se as conclusões do que aqui se segue. O grotesco retira o seu material de animais, em geral, o morcego, plantas – os vegetais; dota os utensílios de uma vida própria – um botão de camisa pode ser a causa de situações vexatórias e engraçadas, por vezes, mordazes; dá vida ao mecânico ou ainda apresenta pelo viés da loucura, um Id que, estranhamente, interfere nas ações humanas por ser desconhecido. Tudo isto contribuindo para provocar um alheamento do mundo, demolindo a segurança suposta que dele se tenha.

Chega-se assim a uma noção estrutural do grotesco: "é o mundo alheado (tornado estranho)" (KAYSER, 2003, p.159). Designa-se por um tipo de plasmação em que o que era familiar apresenta-se estranho, suscitando a angústia de viver, em vez de medo da morte, que conduz os indivíduos a procurar segurança no ordenamento do mundo. Efeito causado pela dissolução das coisas, da personalidade, da ordem histórica, quando recorre a disposições naturais.

Uma segunda definição sugere a "apresentação do 'id', esse 'id' fantasmal que [...] constitui a terceira significação do impessoal" (Ibidem). Este id eclode ante o sujeito, sem nome nem ponto de sustentação ou de origem explicável racionalmente, causando assim uma transformação cosmológica. O mundo ordenado parece dominado por um poder fantasmagórico que assoma e se faz onipotente no delineamento do emaranhado de coisas existentes – o absurdo toma forma nesta desorganização do cosmos[22], suspendendo toda fiança nas pre-

22 Kayser desenvolve neste ponto uma breve distinção do absurdo no grotesco e no trágico. Neste, o que fracassa é a ordem moral do mundo; no grotesco, quando o absurdo insurge, é o chão mesmo que se dissolve e perde-se a

visíveis concepções consolidadas e tidas por imutáveis da vida diária.

A ausência de motivações morais e a insistência em manter a tensão do absurdo gera uma perspectiva emocional no grotesco, que remonta ao processo de criação; daí que "o plasmador do grotesco não pode tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo" (Ibidem, p.160). No entanto, deve-se acrescentar a esta tensão gerada a produção do riso. A criação grotesca apresenta um mundo alheado, estranho, mas, numa atitude de bom grado e libertadora, a este mundo alheado vincula o riso. O estranho que assoma, tanto no sonho desperto ou no devaneio, como sustenta Kayser, diante do olhar suscita o riso, mesmo que este seja um riso nervoso.

Disso se depreendem duas espécies do grotesco: o *fantástico*, semelhante com o sonho, com o mundo onírico – no dizer de Ítalo Calvino: "o sonho de olhos abertos [...] com a intenção declarada de representar a realidade do mundo interior e subjetivo da mente, da imaginação, conferindo a ela uma dignidade equivalente ou maior do que a do mundo da objetividade e dos sentidos" (CALVINO, 2004, p.10-11); e o *satírico*, com o uso de máscaras que velam (ou revelam) o caráter essencial do humano, em que se apresenta o mundo como cenário de títeres manipulados ou pelo 'id' ou por outro ser inacessível ao conhecimento racional.

Essa duplicidade irá constituir uma chave de compreensão para o grotesco do ponto de vista da criação e da recepção. Na criação, sugere o olhar do sonhador ou um olhar frio sobre a terra que vislumbra a falta de sentido; na recepção, trata-se da

---

orientação física do mundo, o que promove uma espécie de vertigem, tratando-se de um fracasso ontológico.

motivação para o riso e da liberdade. Encampa, deste modo, os dois domínios da produção da obra de arte: o ato criativo, pois trata-se de apresentar uma visão de mundo, mesmo que às avessas ou ainda na plasmação do sem sentido; a recepção e efeito, quando o criador apresenta o absurdo com o fim de causar o riso. Vê-se aí um tipo de ato criativo que já na intenção vislumbra transformar o familiar em estranho e neste alheamento causar riso.

Daí, Kayser parte para uma terceira definição: "as configurações do grotesco são um jogo com o absurdo" (KAYSER, 2003, p.161). Um jogo em que a liberdade põe-se também em jogo, já que o próprio jogador (ou o criador e mesmo o receptor) pode ser arrastado para o emaranhado de sentimentos que almeja suscitar. Jogo que, numa quarta definição sugerida por Kayser, tem por fim exercer o domínio sobre o demoníaco existente no mundo – e aqui se faz presente o que Victor Hugo observa na herança cristã da ambivalência no mundo e também no próprio homem, do bem e do mal, da inteligência e da bestialidade, das luzes e das sombras: "a configuração grotesca é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo" (Ibidem).

Retomando alguns aspectos da reflexão anterior, temse que da reflexão de Hugo (2004), o grotesco determina-se pelo descanso no belo, uma pausa, um intervalo. A leitura de Sodré e Paiva (2002) traz uma posição mais ambivalente – não apenas é um termo de comparação, antes sustenta-se na prerrogativa da desconstrução de uma imagem do mundo oficializada, imagem esta não mais suficiente para responder às expectativas dos indivíduos; liga-se, portanto, ao abissal, ao noturno, à plasmação que acentua as partes baixas para desfazer a fixidez das ideias elevadas. Não se trata, pois, de um intervalo para enaltecer o altamente elevado, antes apresenta a ilusão e a caducidade dessas ideias elevadas.

A tentativa de Kayser conduz ao mesmo resultado em que se consolida uma teoria estética do grotesco. No entanto, se se trata de configurar uma pergunta que permeia o fazer artístico de natureza grotesca, a partir dos três textos até então expostos, conclui-se que o grotesco, na forma substantivada que assume na modernidade, como categoria estética, sustenta-se em diferentes épocas, enquanto contraprova em face de um mundo tido como verdadeiro ou de uma metafísica consolidada.

Neste sentido, digna de nota será a sugestão do teórico, ao final da sua argumentação, de uma espécie de cronologia em que se renovou a problemática do grotesco, três momentos em que o id assomou e condensou a perspectiva da criação no grotesco. "São três épocas em que não mais conseguia acreditar na imagem fechada do mundo e numa ordem abrigante como sucedia nos tempos anteriores" (Ibidem, p. 161). Três épocas em que o grotesco se oferece como resposta à pergunta por uma imagem do mundo, tendo-se em vista que aquela imagem sólida perdeu o seu teor de validade de reconhecimento.

São elas: o século XVI, cujo combate encampa-se contra as interpretações do medievo e, portanto, contra o Cristianismo; no XIX, o Romantismo contrapondo-se de forma grotesca e sarcástica ao Iluminismo. E a modernidade que combateu os conceitos das ciências naturais. Três interpretações para o mundo e suas sugestões de um todo que tudo abriga – a cristã, a iluminista e a das ciências naturais; três mundos que, ao malograrem, pela sua insuficiência e pelo soterramento do periférico, do que foi considerado como noturno, serão, em consequência, objeto de escarnecimento na configuração grotesca. Nessa linha, nas palavras de Kayser (2003), "as plasmações do grotesco constituem a contradição mais ruidosa e evidente a todo racionalismo e qualquer sistemática do pensar" (Ibidem, p.161-162).

Pode-se, com esses autores, concluir que o grotesco, no âmbito de que se ocupou Kayser e levando em conta a origem da palavra no século XV, possui três momentos em que o belo demandou uma pausa; não apenas um descanso, mas com o propósito de denunciar a falência de um mundo fechado e totalizante. Neles, a pergunta se renova e o grotesco insurge como resposta ou sugere, jocosamente ou de modo assombroso, a sua resposta, numa tentativa de reconhecimento, pois trata-se da conformação de um horizonte de espera e, conjuntamente, de uma busca de superação ou liberação pelo riso – horizonte estabelecido por uma visão de mundo caduca, que ainda persiste em manter-se como horizonte da vida e das ações humanas.

Em cada um desses momentos em que, no dizer de Mary Russo, recorrendo à etimologia da palavra, em *O Grotesco feminino*, o que fora soterrado na caverna – ou na toca, em alusão ao conto de Franz Kafka –, pelo viés da idealização unária do mundo, emerge na força plástica de uma época. Seja na manifestação do id ou do estranho, provocando uma alienação das cosmovisões, mas também para incidir no riso; seja pelo reconhecimento do que exige ser esquecido nos escombros e subterrâneos das grutas, em nome do que se apresenta sem sentido, trata-se de novamente fazer surgir, ante os olhos, a diversidade disforme e maleável, sacrificada em nome da uniformidade estanque.

O que foi outrora proscrito pode assim ser apresentado de forma extremamente aterrorizante, mantendo uma proximidade com o trágico, embora conserve uma distinção como bem lembra Kayser, surpreendendo e causando tão-somente espanto; mas também pode conformar uma resposta graciosa, por mais que essa graça seja desconcertante, pelo conteúdo mesmo que se revela e que foi relegado ao recalque. Esta

distinção será feita por Mary Russo, conduzindo a sua reflexão sobre o grotesco desde a ênfase do *carnaval* que, segundo ela, teria sido repensado por Mikhail Bakhtin, e o *estranho*, elaborado por Wolfgang Kayser (RUSSO, 2000, p.20) – haveria, na reflexão proposta pela autora, um grotesco cômico e outro excepcional, da ordem do insólito, do inusitado, do exagero da realidade. Enquanto um possuiria caráter histórico, localizável no tempo e no espaço, o outro, destinando-se à configuração da *psique*, dos estados da alma, "volta-se para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia introspectiva, com risco iminente de inércia social" (Ibidem).

Dessas duas tendências da teoria do grotesco no século XX, chega-se à terceira definição que norteia a presente reflexão. Em ambas, há a perspectiva da transgressão normativa de um mundo fechado. Se, quanto ao aspecto estranho, a transgressão limita-se a figurar a demolição do mundo na sua representação na consciência; a outra, possui um *topos* mais social e histórico. Esta última, elaborada pelo russo Mikhail Bakhtin, ancora-se na ideia de *realismo grotesco*. Neste, a transgressão do mundo não consiste apenas um recurso literário para a escrita de contos e nela fazer tremer as pernas frente a uma realidade tornada alheia. Antes, o grotesco aparece na sua forma genuína da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. Não somente a literatura plasma situações cômicas, como resistência ao alheamento do mundo visto como hostil; a alienação, a decadência de concepções de mundo caducas, está no cerne mesmo da própria cultura popular, esta se caracterizando pela transgressão e dualidade.

Tal como se apresenta no carnaval e nas festas populares, o grotesco é da ordem de uma cultura não-oficial em face daquela formalizada pelo Estado. Pode-se, assim, inferir que o seu sentido como estranho, de início, em Kayser, é um

efeito da literatura; como carnavalesco, é da ordem da realidade mesma – ou, ainda, inferir uma distinção entre o *grotesco literário* e o *realismo grotesco*. Por mais que Bakhtin reconheça o reducionismo da cultura popular nunca espécie de degradação na literatura, quando para esta transposta, é digno de registro o esforço que ele empreende no sentido de resgatar uma origem mais remota do grotesco nas manifestações da praça pública, importante para sugerir, pode-se assim inferir, um paralelo ao grotesco estudado por Kayser.

Segundo ele, a cultura popular, seus ritos e espetáculos opõem-se aos modelos oficiais advindos do Estado feudal e da Igreja, manifestando-se em três fenômenos: os festejos de carnaval, com os seus bufos e bobos (BAKHTIN, 2002, p.4); a literatura produzida na época (Ibidem, p.11); e de um vocabulário familiar (Ibidem, p. 15), de tom blasfematório dirigido às divindades, composto de grosserias no fito de degradar, mortificar, mas também, num tom ambivalente, regenerar e renovar. Não se trata unicamente de escarnecer, mas pelo escárnio renovar a ideia de mundo e do homem. Nessas três fontes da cultura popular, constroem-se maneiras de desmistificação cósmica, de desvelamento da relatividade das ideias consolidadas pelo escarnecimento, pela blasfêmia, alimentando, porém uma renovação das visões de mundo. O grotesco insurge, nesse sentido, embrenhado na alegria das manifestações populares, como concepção cômica do mundo, reduzindo realidades eternas ao princípio material e corporal, do que deriva um princípio de realidade, conforme defende o teórico russo:

> As imagens referentes ao princípio material e corporal... são imagens da cultura cômica popular, de um tipo peculiar

> de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática... Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco* (BAKHTIN, 2002, p.16-17, grifo do autor).

O princípio material de que ali se trata é universal e popular – como negação de qualquer significação que se pretenda separada do corpo e da terra; é positivo e afirmativo – não dizendo respeito ao indivíduo isolado, mas ao coletivo, acentuando-se ainda na festividade, crescimento e superabundância; é alegre e festivo – uma vez que se refere à festa, à alegria, tal como se observa no banquete (Ibidem, p.17).

O realismo grotesco, segundo o princípio material e corporal, caracteriza-se ainda pelo *rebaixamento*, a redução das ideias elevadas das significações oficiais, num sentido topográfico do alto e do baixo – o alto representando a cabeça; o baixo, os orifícios. Trata-se da "transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato" (Ibidem, p. 18-19). Este rebaixamento não consiste em apenas desfazer do mundo circundante; há nele um sentido revolucionário – denunciando a caducidade de um mundo, negando a sua permanência, fazendo produzir um outro mundo como possibilidade. Daí a proximidade do que é elevado a terra, onde tudo perece e tudo nasce. À morte de um mundo, alimenta-se no grotesco a possibilidade do nascimento de outro.

> No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal e relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente

> “topográfico”. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno) (BAKHTIN, 2002, p.18).

O grotesco, conforme se vai aqui desenhando, é a *degradação* de concepções fechadas e, neste mesmo movimento de desconstrução, regeneração da vida, do cosmos e do homem. Nele, “degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo” (Ibidem, p.19), mais próximo que as nuvens das ideias abstratas. “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento” (Ibidem), daí tratar-se de rebaixar as ideias elevadas a terra, submetê-las ao processo de perecimento e nascimento, que caracteriza tudo o que vem a terra. Neste *rebaixamento*, promove-se a *degradação* e, desta, possibilita-se o surgimento do novo.

Tem-se aí um movimento ambivalente do grotesco: transitar entre a morte e o nascimento, entre o antigo e o novo, uma dialética configurada num corpo único, em que o mesmo ato de degradar pelo rebaixamento causa a regeneração. É ainda neste sentido que as imagens grotescas trazem, nelas mesmas, estes dois polos da relação ao mundo. Possuem, portanto, dois traços característicos: primeiro, é um fenômeno em transformação, podendo evoluir no jogo entre nascimento e morte; o outro, a ambivalência, a expressão dos polos opostos numa forma ou noutra – ou a morte transforma-se em vida ou esta em morte (Ibidem, p.21).

É nesse sentido que se entende a predileção do grotesco pela imagem da velha grávida, como plasmação da ambivalência, da configuração da dialética entre o velho e o novo, entre morte e vida. A proximidade da morte, do perecimento, na imagem da velha portando no seu corpo um novo ser, a

novidade – nascimento e morte num só corpo; antigo e novo vislumbrados numa só forma. Deste modo, diz Bakhtin (2002), "trata-se de um tipo de grotesco muito característico e expressivo, um grotesco ambivalente: é a morte prenhe, a morte que dá à luz" (Ibidem, p.23).

> Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro, se desprende sempre, de uma forma ou de outra, um corpo novo (BAKHTIN, 2002, grifo do autor).

O realismo grotesco ou *grotesco popular* entra em cena aqui em oposição ao grotesco, tal como vislumbrado por Kayser. Neste, segundo Bakhtin, figura o grotesco modernista, não contemplando, por conseguinte, toda a extensão do grotesco. No grotesco popular, trata-se do rebaixamento da cultura superior ao princípio material e corporal sob o efeito de uma degradação regeneradora. A qualificação aí de realismo faz-se possível, pois aquilo que se afigura na literatura consiste da concretização de um modo de vida efetivo no plano do não-oficial, manifesto na festividade carnavalesca.

Por outro lado, Bakhtin, ao elaborar o conceito, sugere, para os propósitos da presente reflexão, cuja base é a dialética da pergunta e da resposta, uma terceira forma de vislumbrar o

grotesco – aqui não se trata mais de pausa ou descanso do belo, que ele considera reducionista, pois coloca o grotesco como ponto de contraste para enaltecer o belo (Ibidem, p.37); nem mesmo do estranho, cujo operador é um id de caráter existencialista, distinto do sentido freudeano, posto que é uma força que governa o mundo e os homens (Ibidem, p.43). Trata-se de destacar a ambivalência, o rebaixamento e regeneração, como maneiras de denunciar os limites das concepções caducas do mundo enquanto aparência, desmistificando o caráter eterno com que são transmitidas; não somente problemática estética ou psicológica, sobretudo, tem-se o posicionar-se em face da opressão, quando esta não mais se sustenta em argumentos plausíveis.

No entanto, apesar dessas críticas destinadas às teorias de Victor Hugo e Wolfgang Kayzer, o realismo grotesco pode ser aqui pensado na perspectiva da questão e da resposta, de uma atualidade histórico-hermenêutica no que respeita o que é central na criação grotesca. Esta consiste na transgressão de normas estabelecidas de antemão, em diferentes épocas nas quais a deformação de ideias abstratas se apresenta como possibilidade figurativa, em face da idealidade cristalizada de uma época, de uma cultura. Aqui, o próprio Bakhtin vem em auxílio dessa possível atualização do grotesco ou da noção de que uma pergunta retorna com o recurso artístico à sua motivação e função. Sobre isto, leia-se:

> Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias dominantes sobre o mundo. O grotesco derruba essa necessidade e descobre seu caráter relativo e limitado...

> O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações. (BAKHTIN, 2002).

Assim, o grotesco é um fenômeno de transição em face de uma cultura decadente, que perdeu o seu valor para a vida e para o mundo humano. Como toda cultura se consolida em bases metafísicas, idealistas e ostenta para sua segurança e transmissão o caráter de eternidade e universalidade, quando convalesce, o grotesco torna-se a forma de apresentar à consciência, pelo veículo da arte, esta convalescença e abrir caminho para um novo modelo de mundo. Não há como negar aqui, apesar da limitação, a noção de pausa e descanso no belo, de que fala Hugo; não há como afastar o grotesco como estranho, possível diante da realidade do século XX, como forma de quebrar os ditames das ciências naturais. Tenha-se em vista, neste ponto, a historicidade de que se reveste o grotesco, algo que o próprio Bakhtin sustenta.

A realidade histórica a que se contrapõe o grotesco no Renascimento, a realidade do Cristianismo, faz-se plasmável numa evolução do próprio grotesco, quando este se configura enquanto concepção de mundo em face de outra concepção oficial. A perspectiva histórica surge apenas no Renascimento, antes havendo uma indissociação das fases do desenvolvimento, estruturantes do grotesco. No que Bakhtin nomeia

fase primitiva do grotesco, não se distingue começo e fim, nascimento e morte, pelo menos no sentido de ruptura, porque se restringe ao movimento cíclico das repetições dos fenômenos naturais. Não se trata ainda de demarcar a morte de uma época e o nascimento de outra, o que poria o grotesco como perspectiva histórica e de transformação social. No seu entender:

> [...] as imagens grotescas não permanecem nesse estágio primitivo. O sentimento do tempo e da sucessão das estações que lhe é próprio, amplia-se, aprofunda-se e abarca os fenômenos sociais e históricos; seu caráter cíclico é superado e eleva-se à concepção histórica do tempo. E então as imagens grotescas... convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica do poderoso sentimento da história e da alternância histórica, que surge com excepcional vigor no Renascimento ((BAKHTIN, 2002, p.22).

É esta perspectiva histórica introjetada na configuração do grotesco que irá sustentar depois o traçado historiográfico sobre o grotesco e sua teoria, em Bakhtin. Ele alinha, tal como o fez Kayser, três grandes momentos históricos em que o grotesco não apenas se renovou, mas em modos distintos apresentou-se como expressão artística e ideológica, no seu dizer, ante o sentimento da história e da alternância histórica – pode-se falar também, ante o sentimento em face de um mundo que perdeu o seu valor de referência para as grandes indagações humanas.

Faz-se possível agora elaborar a pergunta que retorna quando o grotesco alimenta a perspectiva figurativa: *em face de um mundo em ruína, quais as perspectivas para o homem, suas ações e pensamentos?*

Como resposta a esta pergunta, três épocas podem ser esquematizadas cronologicamente, conforme já indicadas por Kayser, e que, com Bakhtin, iluminadas sob outro foco, podem ser assim classificadas: o século XV, que coincide com o surgimento da palavra *grottesco* e com a literatura escarnecedora do Cristianismo e do Estado feudal (Ibidem, p.28); o século XIX, com o grotesco romântico fazendo frente a um racionalismo sentencioso e estreito, ao autoritarismo do Estado e da lógica formal (Ibidem, p.33), cujo acento nas formas grotescas da subjetividade marca-se pela descoberta do indivíduo enquanto ser infinito, o que implica numa visão de mundo, pela via do grotesco, subjetiva e íntima. Em ambos, resguarda-se, ou do ponto de vista da objetividade histórica – o Estado feudal – ou da subjetividade, o sentido utópico e regenerador, da degradação de um mundo e da instauração de um outro. Em termo das funções, conforme sustenta Bakhtin, em ambos, o grotesco realiza o seu intento:

> Ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade

de uma ordem totalmente diferente do mundo. (BAKHTIN 2002, p.30)

Essas funções se perdem no século XX quando ocorre um novo ressurgimento do grotesco. Não se cogita mais aqui o retorno de uma época de bem-aventurança, a época de ouro, característico do grotesco. No entanto, há o contraponto, segundo Kayser, ao domínio das ciências naturais, que permite ainda vislumbrar, apesar de o mundo aí apresentado não trazer à luz a vida com o efeito degradante que opera sobre as concepções doadas das ciências naturais. Por outro lado, trata-se muito mais de uma nova maneira de buscar respostas à pergunta que repousa na configuração grotesca, na qual se pode inclusive enlaçar o direcionamento ao contexto da obra de Hilda Hilst.

Textos grotescos como demolição material do mundo

Seguindo a cronologia proposta por Kayser e Bakhtin, o que se observa é uma retomada do grotesco no século XX, como eles enfatizam, numa perspectiva histórica precisamente determinada, na qual escreve Hilda Hilst e do seu gênio surge *Contos d'Escárnio*. O século da psicanálise e da fragmentação do mundo; do terror nazifascista e da descrença na razão; do enaltecimento da individualidade e da solidão; da perplexidade e impotência ante a iminência da catástrofe e da relativização dos valores; do fim da metafísica e da zombaria de uma natureza madrasta; do declínio dos ideais da razão e do desamparo quando nem Deus nem a Ciência constituem apelos fiáveis.

Quanto ao Brasil, o *país bandalho* e *famélico*, século das inovações políticas e da desilusão de uma felicidade prometida; da pauperização de muitos e da crescente riqueza de poucos; da diversão e camaradagem e da trapaça como forma de ascensão;

das promessas infindas e das negociatas vergonhosas; da ilusão pacifista e da desilusão estatal; do carnaval reconciliador e da *pizza* que tudo conclui sem desfecho preciso; da alta mediocridade e da *nação antropofágica*; da boçalidade da imunidade parlamentar e da arrogância que torna refém os mais fracos.

Seja do ponto de vista universal, a condição humana, seja do ponto de vista particular, o abismo de desventuras que assola o país, Hilda Hilst faz-se testemunho e reflexão. Quanto ao primeiro, investe no sublime, como atesta a sua poesia, já em relação ao segundo, as suas crônicas e trechos de algumas obras, dentre elas a obra à qual o presente texto se dedica, fazem as vezes de opinião nada adocicada. Cenário histórico que se traduz no sublime, enquanto busca de algo além da miséria humana, e no grotesco, na triste realidade da carne e do corpo, as três fases que anteriormente buscou-se estabelecer para a totalidade da sua criação.

Cenário histórico transbordando em "beleza" nas invenções de que se faz possível através da arte; em que o grotesco transparece e reaparece como denúncia da condição perplexa do homem, perdido no sem sentido da existência, na contemplação infecunda das estrelas, enquanto estas já se apagaram ou foram por ele apagadas. Uma maneira de lidar com o mundo e com a configuração deste pela arte que pode conduzir para a aceitação do estado de coisas e definhar num sorriso forçado ou, num esforço de reconciliação, rir para se salvar.

Pode-se, assim, defender que a desistência de dizer o sublime a partir do sublime, do eterno e imutável, encontra consistência se se atenta para esse momento histórico. Noutras palavras, a opção pelo grotesco não é uma decisão arbitrária, mas perpassa toda uma época que oferece à plasmação literária o disforme, o estranho e o bufo, porque se trata de um modo específico de estar no mundo, o que restou ao homem no seu

estar no mundo; porque é a condição mesma na presente época para o homem e sua visão do mundo.

Seguindo esse fio, se no século XX, mais uma vez uma pausa é feita no fluxo do fazer artístico; se mais uma vez o belo descansa, numa maneira muito própria, esta pausa é também a de Hilda Hilst, quando, impregnada desse horizonte histórico, que é o seu e que ela habitou, faz descer a sua criação aos porões da existência humana, evidenciando o que fora deixado na caverna, nas grutas pelo engenho edificante do homem. Há, nesse cenário histórico, um insistente perguntar de que a arte se ocupa em oferecer a sua resposta; um insistente responder que se refere a uma pergunta que se faz novamente inquietante, pois formula-se na virada da artista com o seu olhar plasmador. O grotesco delineia e divulga essa pausa ou esse descanso, quando o belo não mais responde com a sua frieza totalizante o existente; é a transgressão de normas oficializadas seja no domínio da vida prática seja no domínio da arte, diante da alienação do homem num mundo por e para ele criado. Mas uma transgressão apontando para um porvir, um futuro, para fazer lembrar que o que aí está pode ser diferente.

Certo modo, podem ser vislumbradas na obra da autora essas três perspectivas para o grotesco. Retomando os três momentos da sua produção literária, na esteira de Victor Hugo, infere-se que a iniciativa de escrever ficção, constitui uma pausa no belo – um descanso da poesia, ainda mais se se leva em conta as formas grotescas de que se serve. Assim, *Fluxo-Floema* é o ponto de parada de uma busca pela transcendência no sublime. Quando retorna à poesia, em 1992, depois de concluída a sua trilogia obscena, o grotesco ainda mantém-se como perspectiva. O jejum da poesia quebra-se e, no entanto, não mais se deixam isolar o grotesco e o sublime. Não à toa as crônicas coincidem com esta retomada da poesia, em *Bufólicas* e *Amavisse*.

Noutra linha, a entrada no grotesco também se aproxima da reflexão de Kayser, cuja tese ampara-se no estranho, no terrífico. Ora como um id, no sentido empregado pelo teórico alemão, ora como alienação ou alheamento e, por fim, como tentativa de esconjurar o elemento demoníaco do mundo. Exemplos das imagens grotescas são abundantes na obra da escritora, no âmbito do estranho, nas suas primeiras ficções.

Segundo a crítica de Bakhtin ao grotesco modernista, do qual faz cargo Kayser na sua definição do conceito, e, ainda, situando a primeira fase grotesca engatada por *Fluxo-Floema*, encontra-se neste um tom lúgubre, mortífero, macabro, terrível e espantoso do mundo (BAKHTI, 2002, p.41), apresentando o medo como essência da vida, o que se caracteriza pela hostilidade, alienação e desumanidade (Ibidem, p.42). Ressalte-se, neste ponto, o modo como os personagens, desfigurados psíquica e fisicamente, caminham para a autodestruição, sucumbindo ao inefável que lhes parece o entorno. A incapacidade de compreensão e doação do sentido, seja pela Matemática, como Amós Kéres de *Com os meus olhos de cão*; seja pela História, como Axelrod, de *Tu não te moves de ti*. Ou mesmo Kadoch, personagem da obra homônima da autora, na sua busca por Deus, e de Hillé, de *A obscena senhora D*.

Nesses textos, cuja teoria para descrevê-los seria o grotesco modernista, encontra-se ainda outro aspecto, no que respeita a relação com o tempo, ao apresentarem as mudanças, as crises por que passa a sociedade humana (Ibidem). Noutras palavras, não há relação com a historicidade, apegando-se ao presente que não tem outra dimensão contrária a do desespero e desamparo do ser na sua totalidade significante e do indivíduo na sua fremente busca por respostas. Talvez por conta das tramas se conformarem no interior do psiquismo dos personagens, sem relação objetiva com a realidade exterior, argumento que

também suscita a suspeita dessa incapacidade mesma de ligação objetiva com a vida.

Trata-se muito mais de confronto com o id, tal e qual elaborado por Kayser, de um ente estranho e manipulador, cuja representação mais apropriada encontra-se no teatro de marionetes (BAKHTIN, 2002, p.43). Exemplo disto pode ser extraído do *Isso inoportuno* que assoma, mobilizando (e imobilizando) Axelrod, em *Tu não te moves de ti*, condutor da viagem da personagem para a terra natal e, como que num movimento de antecipação, também construindo pensamentos desconexos, com a rapidez do fluxo das elaborações psíquicas, aos resquícios da infância no ponto de destino. Assim, o Id de que fala Kayser pode ser associado ao Isso nesta obra da escritora.

Outro aspecto digno de nota na ficção inicial da autora diz da maneira como vislumbra o riso. No grotesco modernista, o riso não sugere a redenção, antes a dor que expressa torna-o burlador, cínico e satânico (Ibidem, p.44) – um riso destrutivo (Ibidem, p.45) que longe de regenerar conserva o seu aspecto bizarro e assustador: por vezes, quem sorrir se surpreende que esteja sorrindo. Aqui, pode-se recorrer ao livro *Com os meus olhos de cão*. O herói, sem perceber-se, vai traçando na face canina um sorriso, que o espanta, pois não se vê e não se sente sorrindo – um riso mais próximo da loucura. Neste sorriso, não há a redenção vislumbrada por Bakhtin do riso carnavalesco, destrutivo e ao mesmo tempo construtivo. Antes, apresenta-se enquanto iminência da loucura, em que o próprio personagem aliena-se do que sente.

Assim, em Hilda Hilst, na primeira fase do grotesco, mais próxima do modernismo, não há a aposta na salvação. A austeridade de que se reveste, serve apenas para indicar o estar no mundo ante a impossibilidade sentenciosa de compreender o mundo e de neste se compreender, apelando a qualquer metafísica ou pensamento abstrato, seja através de Deus, da História

ou da Matemática. Esta impossibilidade não impele para nada além que possa ser buscado no corpo, na matéria, antes, submerge os personagens na tristeza e na queda – ou para a morte sem que nada de novo surja ou para a animalidade, onde todos sucumbem como porcos nos corpos, ou como cães. Aquilo que Bakhtin diz do grotesco modernista, alinha-se com esta primeira fase do grotesco na autora, na qual,

> Resta apenas um cadáver, uma velhice sem prenhez, pura, igual a si mesma, isolada, arrancada do conjunto em pleno crescimento no seio do qual ela se ligava à malha jovem seguinte, na cadeia única da evolução e do grotesco... Não resta mais que um grotesco mutilado, efígie do demônio da fecundidade com o falo cortado e o ventre encolhido (BAKHTIN, 2002, p.46).

Essa velhice sem prenhez, o recolhimento e isolamento podem ser ilustrados na senhora D, recolhendo-se ao vão da escada. E, aqui, deve-se notar que parte dos personagens da escritora são velhos ou indivíduos próximos da velhice pelo desencanto com o mundo, com o futuro e com o porvir, talvez mesmo pelo apego austero à compreensão do indizível – pela necessidade de dizer o invisível. Ainda serve de amparo ao que neste momento se quer argumentar, o velho de "O oco", em *Kadosh*, deitado em frente ao mar infinito, paralisado pela doença e pelo nada que nele a velhice representa, em que nem mesmo a aparição de um menino faria vislumbrar neste grotesco uma perspectiva redentora.

Na segunda fase do grotesco, essa velhice reveste-se de ares revolucionários, transformadores e de resistência ao estado da

velhice mesma e do mundo em volta. E aqui Hilda Hilst flerta com o realismo grotesco de Bakhtin, da sua *concepção cômica do mundo*, ancorada num riso regenerador. A opção pela salvação no riso, a recusa da austeridade como forma de encontrar Deus, um sentido, ancora-se de modo diferente de *Com os meus olhos de cão* – não mais um riso destrutivo e sim redentor.

Se se tratava de se alegrar, e neste regozijar-se adquirir a salvação, o grotesco da trilogia obscena exibe os contornos do baixo corporal e deste extrai o riso e não a destruição. E, neste ponto, aproxima-se a presente reflexão da atualidade do grotesco nos *Contos d'Escárnio*, o que sugere ainda uma análise de algumas das imagens grotescas que orientam a escrita da autora por ocasião do surgimento do texto. Do ponto de vista da alegria redentora e não do sorriso desconcertante em face do inefável e do indizível, o grotesco ganha conotações diversas, embora mantenha como horizonte a transgressão das normas, o rebaixamento das ideias elevadas.

Mas, por ora, deve-se estabelecer uma distinção necessária à recepção do fluxo do grotesco que aqui constitui o objetivo da reflexão – de um lado, a feição modernista da atualidade que faz do século XX uma outra maneira de responder à questão do homem ante visões de mundo caducas porque convalescentes e convalescentes porque caducas. No entanto, as imagens aí plasmadas não contemplam a totalidade das significações do disforme, reduzindo-as à mortificação humana num mundo em que o humano não aparece.

Se se degrada pelo rebaixamento o "alto" – no rebaixamento do que é espiritualmente elevado ao que é materialmente "baixo" –, interdita a perspectiva positiva implícita neste jogo com a ambivalência imanente ao homem, ao mesmo tempo corpo e espírito. A autora investe-se desta dinâmica da desilusão e do desespero fiando-se na animalidade persistente,

apesar das tentativas de fuga da animalidade. Neste ponto, vale ressaltar a relação entre Descartes e o grotesco, mencionada por Rosenfeld (2006, p.66): no grotesco, "como que se materializa aquele pavor ante ao gênio mau das meditações cartesianas, o qual – arrasando as categorias do nosso mundo aparentemente ordenado – de súbito nos lança na vertigem dos pesadelos e do absurdo."

Tem-se aí, no paralelo com um dos gênios da modernidade filosófica, um exemplo do que poderia sugerir o id, sob o qual se ampara a perspectiva do grotesco modernista no século XX. O ordenamento das coisas existentes ganha ares de certeza na projeção do Ego ou do Cogito, o que poderia apenas ser obscurecido pela intervenção do gênio maligno, na interferência deste, turvando o engenho do pensamento. Desprovir-se do mundo, a ele tornar-se alheio, com a nítida impressão do seu pertencimento aos outros, lança o Ego numa existência grotesca, à medida que esta se traduz na manipulação de títeres por um ser estranho e obscuro. O Isso, em *Tu não te moves de ti*, resguarda traços dessa intervenção maligna, o que conduz a pensar, ainda com Rosenfeld, que "no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega [...], palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo" (Ibidem).

Por outro lado, aproximar as ideias elevadas da animalidade, da baixeza que de início constitui e diz do homem, não se reduz ao enunciado de uma existência sem Deus, sem abstrações, sem conceitos, por fim, sem o amparo seguro e fático como parece designar a matéria (a física se não há metafísica), à qual resta o definhamento psíquico e físico. A transição do fluxo do tempo aos fluxos do corpo rende-se ao prosaico por uma vontade íntima da autora de se alegrar, mas confere um outro domínio da recepção do grotesco e da atualidade da

pergunta a ele imanente. No sentido de esclarecer esta outra linha, original na trilogia obscena, é digno de nota o dizer de Moraes (1999, p.121): “a consciência da animalidade em Hilda Hilst provém do desejo de indagar a identidade entre o homem e o bicho na sua dimensão mais prosaica, opondo à afinidade bestial, a ‘vida besta’ que aproxima um do outro”.

O recurso à bestialidade não visa ao propósito de assombrar com a exibição do que resta ao homem quando a razão e os seus engenhos, a Metafísica, a Ciência, a Ética, a Política evidenciam-se enquanto malogros, como fracassos humanos. Antes, com a bestialidade, pretende provocar um riso reconciliador, ao revelar o absurdo que é a existência sem Deus, sem conceitos e sem abstrações magníficas – de uma vida elevada, tem-se o ocaso na “vida besta”. Se aí não há sentido, morrer não vem a ser uma saída razoável. Daí, a autora “acomodar-se às espécies domesticáveis que compartilham a miséria humana de cada dia”.

A essa altura, o presente texto já se distancia do grotesco modernista, o estranho no homem e no mundo – a bestialidade no homem e no mundo, como forma de incorrer na mortificação. Na verdade, o elemento surpresa ainda persiste ante aquilo que era tão ignorado e ao mesmo tempo sempre aí, diante, nos pormenores visíveis e risíveis de um cotidiano ocupado demais com os céus, a que conduzem as ideias. A atualidade do grotesco investida na trilogia obscena resgata as imagens ambivalentes, da degradação e regeneração. As velhas recuperam a prenhez, se não são ou estão grávidas, abraçam o motivo da revolta, da transgressão em face de uma política embotada pelas falsas promessas e as intenções veladas. É nesta perspectiva que a autora sugere a criação do EGE, Esquadrão Geriátrico de Extermínio.

> Gente eu já estou uma fúria e para ficar mais calma proponho algumas coisas sutis, por exemplo: o Esquadrão Geriátrico de Extermínio, a sigla óbvia seria EGE. Arregimentaríamos várias senhoras da terceira idade, eu inclusive, lógico, e com essas bengalinhas em ponta, uma ponta-estilete besuntada de curare (alguns jovens recrutas amigos viajariam até os Txucarramão ou os Kranhacarase para consegui-lo) nos comícios, nos palanques, nas Câmaras, no Senado, espetaríamos as perniciosas nádegas ou o distinto buraco malcheiroso desses vilões, nós, velhinhas misturadas às massas, e assim ninguém nos notaria, como ninguém nunca nota a velhice. Nossas vidas ficariam dilatadas de significado, ó que beleza espetar bundões assassinos nós faceiras matadoras de monstros! (HILST, 2007, p.75).

Do vão da escada, da inação pela doença e pelo tempo consumido tendo à frente tão-somente a morte e o fim, a imagem da velhice reveste-se de ares revolucionários, ressignificando a vida e a própria velhice, num protesto espirituoso contra os que, na política, insistem em encharcá-la de morte. Trata-se de *velhinhas misturadas às massa*s, *faceiras matadoras de monstros*, resgatando pelo riso a possibilidade de resgatar a vida – a velhice beirando a morte junto aos jovens pela manutenção da vida e na luta pela liberdade.

Manifesta-se, ali, a recusa da morte, apesar da sua proximidade, recusa da degradação do mundo e da espiritualidade em nome de egoísmos de facetas variáveis – uma louvação à vida, mesmo que o fim seja o horizonte do futuro. Uma forma de, pelo excesso de delicadeza que todo poeta traz consigo, evitar morrer, com a imaginação espirituosa, mesmo que os rumos da época não sejam tão otimizáveis. Para se salvar numa época calamitosa, somente apelando para o riso, para a vida, o que mais uma vez surge noutro engenho da autora, na ressignificação da imagem grotesca da velhice, cujo traço principal é o investimento na libido.

> [...] além daquela sugestão adorável do Esquadrão Geriátrico de Extermínio que lhes propus, proponho uma nova, também só pra velhinhas. Suspense... Um bordel geriátrico, que tal? Há gosto pra tudo... e encontraríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas, umas quituteiras (que faz quitutes), outras pacienciosas... e depois será que não tem alguém curioso que até pague pra ver uma velhinha pelada? Até só para rir um pouco? É tão difícil rir nos tempos de hoje! Eu, por exemplo, adoraria ver velhinhos deslumbrantes como Bertrand Russel, o Einstein, meu Deus, acho que riríamos tanto [...] Olha que engraçado que você ficou! E isso aqui, o que é? É aquilo? Não acredito ficou assim é? E riríamos, riríamos (HILST, p.83-84).

A transcrição extensa dessas citações tem o propósito de apresentar esse universo todo bem humorado e grotesco da velhice, nos idos anos que fecundam a imaginação da autora com a trilogia obscena. Universo recheado de riso, de uma vontade de rir, um desejo de vida ante o estado calamitoso da vida, do mundo, da política e do ensandecimento generalizado que a todos e a tudo contamina. O bordel, lugar da vivência e fantasias sexuais, renova-se na proposta de uma vida que se esvai, mas que ainda assim encontra neste estado de coisas possibilidades de riso e de exercício da libido. O bordel geriátrico é um bordel como qualquer outro, no entanto, o seu fim está no riso.

Essas invenções engenhosas e hilariantes da autora, veiculadas nas crônicas, ilustram bem a virada do grotesco, pretendendo com as mesmas dizer da existência, por mais catastrófica que seja, que a todos destina ao padecimento, de uma maneira que dela possa extrair riso e alegria – o fim não sugere apenas a si mesmo, mas dele algo tem início, continua.

A ambivalência da velhice encontra-se noutra imagem comum na concepção cômica de Hilda Hilst, nas possíveis elaborações grotescas que a boca sugere, vislumbrável a princípio na espirituosa pergunta referente aos dentes: "por que os dentes duram na caveira e caem se a gente dura mais que a vida inteira?" (Ibidem, p.247). Embora nas crônicas essa indagação lhe surja da observância da própria velhice, o que poderia parecer tão-somente uma consciência da decrepitude que consome o corpo e se sedimenta na percepção anunciando o fim próximo, a pergunta sugere outra motivação da imagem grotesca. Nela, há a configuração da vida e da morte no seu imbricamento ao mesmo tempo sutil e devastador.

Nos dentes, revela-se a ambivalência de uma vida que se vai e ao mesmo tempo pode conservar algo de vivo, que

permanece. Evoca a eternidade, pois permanecem intactos, e o perecimento, porque apodrecem mesmo em vida, como aparece reformulado noutra passagem das crônicas: "por que os dentes caem quando estamos velhos, mas ainda vivos, e permanecem eternos nas nossas límpidas e luzidias caveiras?" (Ibidem, p.28). Trata-se aí da "ambigüidade excessiva que recobre os dentes: se, de um lado, eles representam a única possibilidade de eternizar a matéria, de outro, viver significa necessariamente deixá-los apodrecer" (MORAES, 1999, p.123).

Aqui, deve-se notar, ainda, a função da boca quando se pretende fixar num só órgão ou imagem os fenômenos da morte e da vida, da transição e da permanência. Como se estivesse a dizer que apesar da espreita da morte, não é tudo que finda, mas a vida, no seu absoluto movimento, permanece. A boca servindo, assim, para representar o "de dentro" e o "lá de fora" – o que faz externar do interior para o exterior e internaliza o que é fora de cada um. Lugar de fronteira, como irá bem retratar Bakhtin, ao elencar as partes do corpo mais propícias a traduzir, para além de conceitos abstratos, a relação em face da alteridade do mundo.

Evidencia-se, com isto, o princípio material e corporal de que trata o teórico russo, ao defender o rebaixamento das ideias elevadas, dando ênfase às entradas e saídas do corpo – os orifícios. O ventre, o falo, a boca, o traseiro "são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas" (BAKHTIN, 2002, p.277). Em Hilda Hilst, o princípio material e corporal será representado pelos dentes, no sentido acima ventilado, pela boca, que serve para comer e devorar, de onde saem palavras edificantes, mas também baixezas, pela garganta que serve para cantar e roncar. O alto e o baixo, o

mundo exterior – o *lá fora* – e o interior – o *de dentro* –, são conduzidos ao corpo e ao funcionamento do corpo.

> É justamente porque concentra, de forma dramática a vida e a morte que a boca pode servir de metáfora tanto das dimensões mais ideais quanto das mais abjetas: o ponto de entrada e de saída, ela serve para cantar e roncar, falar e cuspir, beijar e vomitar, comer e devorar (MORAES, 1999, p.124).

Pela boca e por outros orifícios do corpo, encontram-se os pontos de contato e do vínculo entre os corpos. Seja este corpo, a comida, que se interioriza no consumo e dentro do sujeito se modifica, seja ele outro indivíduo, que se interliga pelos pontos de entrada e saída, como na relação sexual, para tratar de uma das possibilidades dessa ligação interior-exterior. A boca terá o seu lugar privilegiado nas imagens grotescas, pois ela serve tanto de entrada como de saída – pode receber o mundo lá fora, mas também pode exprimir pela linguagem este mesmo mundo.

A amplidão de que ali se reveste o grotesco não mais serve de pretexto à configuração de um mundo estranhado; antes, pretende fundar a proximidade da ordem cósmica nos domínios do corpo humano num esforço de reapropriação. Aqui, as velhas são graciosas e prenhes de um novo cosmo, de novas cosmovisões, ao se misturarem às massas em protesto; ou na descoberta de novas possibilidades libidinais, mesmo que submetidas ao riso, à zombaria – em vez de entregar-se ao fim, ante um corpo degradado pela natureza e pela espiritualidade tacanha da época, a velhice é pintada rindo de si mesma, para

reconhecer ainda que a vida continua no seu movimento e renovação infinitos, apesar da decrépita condição da velhice.

Como já se disse, essas imagens, principalmente extraídas das crônicas, são propedêuticas aqui para a compreensão de *Contos d'Escárnio*, pois situam o grotesco que organiza a imaginação da autora, por ocasião da escrita da trilogia. As análises anteriores, portanto, contribuem para revelar o tipo de grotesco que emerge nessa segunda obra obscena – ou grotesca – que delineia os contornos da sua escrita desde 1990.

Contexto histórico de *Contos d'Escárnio* – também estético, mais adiante, discutido – que, de início, traz a predileção pela bestagem, pelo lixo e, na esteira do que até agora se discutiu, sobre a terceira fase da escrita da autora, pelo riso regenerador, efeito do rebaixamento. Não faltam na obra os motivos grotescos no que Bakhtin vislumbrou como essencial na cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Quanto ao que prescreve a estética da recepção, no tocante ao horizonte histórico que funda um horizonte de espera conformado na dialética de pergunta e resposta, pode-se asserir que Hilda Hilst, nessa etapa do grotesco em sua obra, recolhe a indagação sobre a caducidade do mundo e como resposta oferece a trilogia e nesta os seus contos debochados e escarnecedores.

Discutiu-se anteriormente que o horizonte de Hilda Hilst configura-se pela descrença na metafísica e nas ideias elevadas, pela condição agonizante do homem numa existência relegada ao princípio material, ainda fiando-se em crenças ultrapassadas, o que gera angústia. Noutra linha, constitui-se no desespero crescente em face dos projetos políticos e nos seus representantes, por ela agrupados sob a alcunha de farsantes e criminosos, concepção buscada nas suas crônicas.

Este é também o horizonte de *Contos d'Escárnio*, no qual será insistentemente mencionado e atacado, numa reviravolta que

pelo desapontamento resolve, em vez de condenar o homem, dar ênfase ao que lhe restou, a foda. É assim que a metafísica volta-se para a compreensão da foda e dos órgãos genitais masculino e feminino. O que, de início, logo nas primeiras páginas, manifesta-se enquanto motivo histórico vai se delineando em críticas desconstrutivas, enquanto destila a prosaica existência voltada para a foda. Não há no texto apenas o ressentimento ante um mundo caduco que, embora manco, almeja persistir na ilusão do convencimento – paralelo a este, há toda uma reconstrução, pela via do que restou ao homem e a mulher.

Assim, de início, em *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, um narrador sexagenário revive as suas experiências bandalhas, revelando os contos enquanto memórias revisitadas sob o ponto de vista da foda, da sua vivência sexual. Este era já o conteúdo por ele anunciado, mas no desenvolvimento da narrativa vai tecendo um horizonte histórico que constitui o que até aqui se definiu: a relação com o Sagrado, transparecendo nos golpes deferidos contra a Igreja. Sendo o tema central uma viagem pelas aventuras sexuais, as incursões no tema da religiosidade vêm entre parênteses, como uma narrativa deslocada do restante do texto, como pensamentos que assomam, surpreendendo o narrador – enquanto ideias incômodas, porém inevitáveis.

Nesse sentido, justifica-se o narrador ao se ver numa Igreja: "e por que eu teria ido à Igreja aquela manhã? Porque apesar do meu roteiro de fornicações eu também tinha momentos de tédio e vazio" (HILST, 2002a, p.30). Em meio ao roteiro do seu texto, a fornicação vai, num movimento de desencanto e espanto, tecendo a nostalgia do divino e a mísera condição humana, em especial quando se volta para a Igreja católica e os seus crimes históricos, o que se delineia na distância entre o homem e Deus, e o resto disto tudo que é a fornicação.

> [...] sempre me pareceu que as ligações entre o lá de cima e o homem entraram há muito tempo em curto-circuito... Evidentemente que o Deslumbrante não mandou recados de assassinatos e torpezas, torpe é a nossa natureza, imundo e dilacerado é o homem, imundo sou eu Crasso, mas querem saber? Não vou falar disso não, imundos são vocês também, todos nós e se eu continuar falando não vou conseguir nunca mais foder. E foder é tudo o que restou a homens e mulheres. Vamos às fodas senhores. Só mais um minutinho: para mim o homem foi feito pelo demo. (HILST, 2002a, p. 30)

Ante a secularidade criminosa da Igreja, faz-se evidente que não se trata da relação com o divino, da compreensão equivocada da mensagem do Deslumbrante – Ele não mandou recados de assassinatos e torpezas. Trata-se muito mais da própria natureza humana que, longe de ostentar a semelhança com a ideia de Deus, cogita-se a sua origem no demo, assim explicando a imundície de que se reveste. Mas resta a foda, a fornicação, reduto de sobrevivência para homens e mulheres – e também para a literatura –, por conseguinte, pode-se dizer, apesar da torpeza e da imundície humana, a morte em face de um mundo caótico não constitui saída, ainda há a foda que se vai inscrevendo enquanto perspectiva essencial num *roteiro de fornicação*.

No entanto, a ideia persiste, pois é preciso desconstruir a perspectiva mortificante e obsessivamente persistente no narrador; desacreditar as *sutilezas canônicas*, no dizer da autora,

de que se serve a Igreja depois de medidas destrutivas e assim afirmar a necessidade de "acabar com todas as cloacas do poder" (Ibidem, p.31). Apresenta-se aí o motivo já destilado nas primeiras páginas do texto, a que se opõem os contos nas suas mais afiadas demolições, não do Sagrado, mas das suas secularizações, o que faz lembrar o narrador o retorno às "gentis e menos imundas putarias" (Ibidem).

Nesse roteiro de fornicação, que dá conteúdo a *Contos d'Escárnio*, vai-se rebaixando a Metafísica religiosa e erigindo uma outra, cujo objeto passa a ser a compreensão essencial da foda, conforme as palavras mesmas do narrador evidenciam, após a longa digressão muito a contragosto, sobre o controverso poder da Igreja e as suas atrocidades ao longo da história. Neste sentido, assim se expressa: "e comecei a pensar no pau e na vida. O que era isso de ter pau e ficar metendo nos buracos?" (Ibidem). Pode-se asserir que a religião, no texto de Crasso, tem de ficar entre parênteses, pois a Metafísica que importa tem por objeto o sexo, o falo e a fornicação.

O conflito existencial perante o indizível recobre-se da baixeza da vida. A foda reveste-se de retórica filosófica, pois é preciso defini-la naquilo que implica o órgão masculino e os buracos, o que se determina num jogo penoso com a linguagem e a busca de compreender a excitação diante de uma mulher. Como expressar uma espécie de dialética da foda, quando a linguagem não oferece suporte muito seguro? Apresentam-se, deste modo, dificuldades quanto ao bem dizer este movimento, pois:

> é preciso definir com clareza, movimento e emoção. E o estremecer do pau é indefinível [...] Dizer um arrepio do pau não é bom. Fremir é pedantesco [...] Nada mesmo a ver com o pau. Meu pau vibrou,

> meu pau teve contrações espasmódicas? Nem pensar. Então, meu pau aquilo. O leitor entende. (HILST, 2002a, p.32)

Se o que designa a existência é a foda, já que o homem entrou em curto-circuito com o divino, o que se comprova pelas atrocidades em nome de Deus, parece fazer-se necessário, portanto, lançar mão de uma indagação metafísica. Se fazer sexo sugere a conexão entre pênis e buracos, como enunciar este fenômeno e defini-lo com clareza e justeza, de modo a ser explicitado e compreendido? Aqui a Metafísica fracassa, pois o leitor entende – é o que se pode dizer da desistência de continuar o esforço de traduzir numa linguagem rebuscada o frêmito que assoma quando o apetite sexual do homem é desperto diante do objeto de desejo.

Se se fazem necessárias sutilezas canônicas e grandes narrativas para dizer os mistérios das religiões, muitas vezes inacessíveis ao mais comum dos homens (se não a todos, inclusive aos pouco comuns), quanto à foda, não convém debruçar-se sobre tais articulações, pois todos a compreendem – a foda é universal. Sobre isto, pode-se recorrer a Bakhtin quando determina o baixo-corporal como aspecto central do realismo grotesco, posto que é universal e reconhecível por todos – o leitor entende porque o que se quer ali definir em linguagem inteligível já é inteligível ao corpo e, portanto, do conhecimento geral.

Em *Contos d'Escárnio,* tem-se, portanto, o rebaixamento da universalidade metafísica à universalidade da foda, ao princípio material e corporal que caracteriza o grotesco. Neste texto bufão, o grotesco ali repousa na desconstrução das sutilezas canônicas e todas as cloacas do poder, e funda um novo princípio: interessa compreender os órgãos genitais e a vida, a foda como concepção organizada do mundo e, em consequência, como perscrutação metafísica, enquanto define e delimita

o Ser. A descida ao baixo-corporal também irá voltar-se para o estilhaçamento da política e dos políticos do Brasil, estendendo-se à moral dominante no país, enquanto ausência de uma consciência ética.

O grotesco que de início serve para configurar um novo princípio para a existência, nos termos de uma crítica política, volta-se para o outro aspecto do horizonte histórico da criação de Hilda Hilst – a visão pessimista do país. Nesta linha, *Contos d'Escárnio* não apenas é um *roteiro de fornicação*, mas torna-se *história pornéia*. Se, ante a impossibilidade de Deus, erige-se pelo grotesco a foda em questionamento existencial e metafísico; ante a bandalha, que se tornou o país e todos os seus, erige-se a literatura enquanto portadora de uma verdade que transborda o país. Daí a sugestão do narrador ao escritor sério, inserindo como paródia da literatura austera: "[...] vamos escrever a quatro mãos uma história porneia, vamos inventar uma pornocracia... e exaltar a terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis" (Ibidem, p.41).

A proposta de uma escrita porneia, ventilada pelo narrador, dá-se num diálogo com um personagem homônimo de Hilda Hilst, Hans Haeckel, escritor sério e infeliz, como o narrador o caracteriza, que ante a recusa de escrever uma história porneia, criar uma sociedade pornocrática, o Brasil, suicida-se. Recurso da autora para sugerir o que a literatura, enquanto tradução da verdade e transmissora de conhecimento, encontrando-se em tempos de imundície, deveria retratar. Como fica claro noutro trecho: "ser brasileiro é ser ninguém, é ser desamparado e grotesco diante de si mesmo e do mundo" (Ibidem, p.84). Faz-se aí digna de nota a observação de Alcir Pécora, assinalando a relação entre o relato obsceno e a política brasileira, na qual sugere uma definição do país e da motivação escarnecedora da autora nesta obra grotesca que é *Contos d'Escárnio*:

> Terra desolada onde o poder injusto e ilegítimo pactua com a venalidade mais mesquinha por meio da celebração da malandragem e do triunfalismo carnavalizante. Na costumeira louvação da esperteza do jeitinho nacional, Hilda reconhece perfeitamente o selo da cumplicidade geral da bandidagem contra a esperança do conhecimento, de que a liberdade da literatura poderia ser a principal calção [...] E, terra de pornógrafos, para Hilda Hilst, o que cabe ao escritor *sério* é a revelação da pornocracia, isto é, da violência da identidade bandalha (Ibidem, p. 7, grifo do autor).

Assim, à já mencionada Metafísica em declínio acrescenta-se a cumplicidade destrutiva entre o poder e a canalhice, o que faz do país uma pornocracia, só permitindo à literatura manter-se no seu intento de esclarecer e dizer a verdade, recorrendo ao obsceno e, noutras palavras, ao grotesco. Nessas duas linhas – a da metafísica e a da pornocracia – os contos da autora são uma resposta ao estado de coisas que ela denuncia pelo rebaixamento ao princípio da foda.

Como definir o estar no mundo numa época sem Deus e sem ordem? O que resta ao homem quando perdeu a referência ao divino, à medida que as instituições que dele se autorizam não mais são críveis; quando mesmo a ordem humana encontra-se em desordem? Atualiza-se a questão central do grotesco, conforme foi sugerido mais acima. Recorrendo ainda às palavras de Alcir Pécora, pode-se sustentar que *Contos d'Escárnio* responde a essas duas questões como "exercício bem-humorado

de destruição radical das afetações ou autoenganos desonestos compartilhados" (Ibidem, p.8). O mesmo pode-se dizer do grotesco enquanto exercício bem-humorado no propósito de destruir as concepções fechadas de mundo; enquanto exercício de denúncia ácida das instituições religiosas e políticas, que confundem esperança e infortúnio e, com isto, mantêm a promessa da ilusão como verdade inconteste.

Ou seja, Hilda Hilst responde ao seu horizonte de espera, em particular nesta segunda obra da trilogia obscena, com um grotesco não mais assustador e terrífico, no qual apresenta como perspectiva uma morte triste desconectada com a totalidade da vida que continua e persevera. Como a autora mesma pretendeu e delineou as bases da sua escrita obscena, tem-se aí o intuito de salvação pela configuração de um outro modo de ver o mundo, cujo veículo consiste na demolição dos autoenganos compartilhados. Demolir um mundo, alegrar-se e salvar-se, pelo escárnio e pelo grotesco.

Pode-se daí afirmar que, em *Contos d'Escárnio*, o grotesco ganha atualidade não na perspectiva do discurso modernista de Kayser e, sim, na elaboração de uma concepção cômica do mundo, como Bakhtin entende o realismo grotesco. Isto insere Hilda Hilst numa dialética estruturada, como já indicado antes, na perspectiva da pergunta e da resposta. Os seus contos renovam o grotesco, resgatando formas que embora estivessem aí, na tapeçaria da história da literatura, aguardavam uma retomada, na mesma linha dos desenhos descobertos nas grutas italianas, no século XV. E aqui vale retornar a alguns argumentos em favor da estética da recepção, de que se ocupou o capítulo precedente, quanto ao desenvolvimento literário, na canonização e decadência dos gêneros. Ante os problemas de uma época determinada, que suscita perguntas também determinadas, de que se ocupa o fazer literário apresentando-se

como resposta, faz-se possível o resgate de algumas destas respostas; o resgate de formas preteridas pela tradição literária.

Nesse ponto, parece esclarecedor recorrer a outro texto de Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoievski*, no qual desenvolve o conceito de "literatura carnavalizada", resultado da transição direta da cultura carnavalesca para a linguagem literária, do desenvolvimento do *cômico-sério*, em oposição aos gêneros sérios da tragédia, da epopeia, da história e da retórica clássica, assim como da *sátira menipéia* (BAKHTIN, 1986, p.157). A análise feita por Bakhtin, visando à compreensão dos escritos de Dostoievski, pode servir para a iluminação da trilogia obscena, pois nesta são vislumbráveis alguns aspectos do que ele entende por estes dois modos de se colocar em face da realidade. A importância disto consiste na contribuição que sugere para a presente reflexão, à medida que permite pensar a obra de Hilda Hilst no rastro de um aquém cujo teor alinha-se com a perspectiva do grotesco.

No seu entender, a obra do escritor russo insere-se na esteira de uma longa tradição que se estende à antiguidade e impregna a produção literária posterior. Para uma aplicação a *Contos d'Escárnio*, em se tratando do *cômico-sério*, nos traços genéricos, pode-se ressaltar a nova atitude em face da realidade, na qual se leva em conta a atualidade cotidiana, a valorização do particular e a atualização dos heróis míticos do passado (Ibidem, p.158), sendo importantes, ainda, a experiência mais próxima e a livre invenção (Ibidem, p.158-159). Estas características são pontuais, na escritora paulista, desde a escolha do nome do narrador até o teatrinho que traz a marca de um cinismo que confere nova visão das heroínas trágicas. Num desses teatros, estão reunidas Clódia, Heidi, Ofélia, Lucrecia e Jocasta, além de uma corruptela de Banquo, general

de MacBeth, Bãocu, em reclame pelos seus heróis, conforme os versos da primeira cena:

> Ó varetas, é estames, é pálidas cacetas!
> Ó rabos infernais vindos talvez de Creta!
> Circes, porcos, mentiroso Ulisses!
> Onde estais, paus d'antanho, salgados, valorosos
> E que falta nos fazem caralhos e cânhamos
> Onde estão os heróis de língua tão formosa
> E de caralhos duros como nossas perobas!
> Hoje só nos resta a caterva, a canalha de duendes e... (HILST, 2002a, p.55- 56)
> Tola Ofélia! O picalhão de um louco
> Só te traria a ti um enorme desgosto!
> Já pensaste o que seria um Hamlet-marido
> Dormitando contigo, e a sós vociferando
> Com uma imunda caveira? Ser ou não ser...
> Ócios de rameira! Ação, amigas! Estamos fartas
> De textos e de pequenas picas! Nossos homens
> Mergulharam nas guerras, na política.
> E ainda vos digo mais: devem gostar a dois
> Das fodanças do de trás. De vê saber-lhes bem
> O grosso fornicar
> Numas rodelas negras de seus generais (Ibidem, p. 57-58).

> Silenciai! Vem aí Bãocu, o general!
> Vede como caminha de forma dolorida!
> Deve estar com a regueira assada
> E mui comida! Silenciai, eu vos peço.
> Pode-se perder a vida com discursos tais
> (Ibidem, p. 57).

Outro aspecto destacado do cômico-sério consiste na "heterogeneidade de estilo e vozes" (BAKHTIN, 1986, p.159), com a negação da unidade de estilo e, sobre isto, é digna de nota a citação que serve de enlace à recepção do grotesco –, em que se mesclam o alto e o baixo, o sério e o ridículo, acentuando-se pelos gêneros intercalados, tais como contos, manuscritos, citações parodiadas, de que os textos de Hilda Hilst abusam no uso dessas possibilidades, além do que é evidente no uso de máscaras para o autor, como é o caso de Hans Kaeckel, para mencionar mais uma vez, homônimo da autora. Em paralelo ao cômico-sério, também se arrasta no tempo, desde a antiguidade, subsistindo até o século XX, a *sátira menipéia*. Pode-se sugerir, com confiança acertada, que tanto o cômico-sério quanto a sátira menipéia estão presentes em *Contos d'Escárnio*.

Nas menipéias, há um aumento do riso e se distingue pela extrapolação dos limites historiográficos e da tradição, levando ao extremo a liberdade da invenção temática e filosófica (Ibidem, p.167); a criação de situações excepcionais (Ibidem), para colocar à prova a verdade ou a ideia e enaltecer o caráter humano individual ou socialmente determinado (Ibidem, p.168). Sobre isto, pode-se aludir à cena de Josete e Crasso num restaurante, no qual se desenvolve um diálogo em torno de possíveis associações entre a alimentação e a fornicação. Ainda é de considerável relevância nas menipéias, conforme sustenta Bakhtin, "a representação de estados inabituais, anormais,

psíquico-morais do homem, toda classe de demência, ilusões inefáveis, sonhos raros, paixões que raiam à loucura, suicídios" (Ibidem, p.170), sendo, inclusive, de "grande importância a representação do inferno" (Ibidem). Esta última, em Hilda Hislt, ilustra-se com o diálogo de Crasso com o demônio:

> Assim que resolvi escrever um livro, vi o demônio. Presumo que cada um de nós vê o seu demônio. O meu tomou esta forma: um senhor de meia-idade mais pro balofo que pro atlético, lingüista, e muito interessado nos esotéricos da semântica, da semiótica, da epistemologia, coisas essas que eu nunca vou saber o que são. Ontem me trouxe um pequeno poema "para crianças, ele disse, tem vontade de tentar a literatura infantil. Sem ter nostalgia de traquinagens e inocência. Diz que gostaria de ser humano para poder publicar o livro e colocar o retratinho dele, criança, na contra-capa. Digo-lhe que as criancinhas de hoje gostam mesmo é de enfiar o dedo no cu, ele fica alarmado. É mesmo? pergunta. E alisa os tocos dos cornos (HILST, 2002a, p. 110).

Com isso, destrói-se a integridade do homem alimentando a possibilidade de outra visão que, embora ainda não tão desenvolvida, Bakhtin acredita encontrar em Dostoievski o seu pleno acabamento. O mesmo podendo ser endereçado a Hilda Hilst, na qual, assim como outra característica da menipéia, são comuns "cenas de escândalo, de condutas excêntricas,

de discursos e aparições inoportunas, isto é, de toda classe de violações do curso normal e comum dos acontecimentos, de regras estabelecidas, de comportamentos e etiqueta e inclusive da conduta discursiva" (BAKHTIN, 1986, p. 172).

Veja-se quanto a isto o inconveniente da insanidade de Clódia, em busca de picas-modelo para as suas aquarelas, ocasião em que é presa por atentado ao pudor: "encontrou um mendigo no banco da praça de flores e pediu (como sempre, aliás,) que o cara lhe mostrasse o pau. O paspalho não hesitou. Ali mesmo ela começou a riscar a carvão (os papéis que sempre carregava na pasta) a caceta do dito-cujo" (HILST, 2002a, p.47), peripécia que se estende até a delegacia, como assim informa o narrador: "quando fui procurá-la na delegacia disseram-me que tanto insistiu em ver o pau dos tiras que mandaram-na para o hospício, logo ali" (Ibidem, p.48). Aspectos da menipéia enquanto plasmação do insólito de situações e quebra da ordem moral dos acontecimentos e dos costumes, também se ilustram com as intenções funerárias de Crasso:

> Quando eu morrer, quero que ao invés das bolinhas de algodão que usualmente colocam nas narinas do morto, que você providencie bolinhas de virgem [...] pinte uma vagina dentro de uma casca de ovo, com nuances *bleu foncé* e negro, e estando eu morto coloque a pequena tela no bolso da minha calça. Do lado direito. Enquanto coloca, alise com brandura meu caralho-prega (este que eu agora aliso enquanto te escrevo e que está tudo aquilo túrgido, duro, aceso, pulsante, vibrátil, túmido, sem que os amigos ao

> redor do esquife percebam, para não ficar constrangedor pra mim, percebe?) (HILST, p.79-80).

Destaquem-se, ainda, os "elementos de *utopia social* introduzidos na forma de sonhos ou viagens a países desconhecidos" (BAKHTIN, 1986, p.173), que evocam as aventuras porneias de Crasso, retomando a ideia dos pentelhos na forma de peruca. Convidado a uma festa no estilo século XVII, pediu a algumas diletas amigas "um pequenino tufo de seus adoráveis pentelhos" (HILST, 2002a, p.112). Segundo descreve ele, por ocasião do recebimento: "havia-os dourados-pálidos, dourados resplandecentes, negros-ébano, castanhos-castanheiro, grisalhos-aloirados, roxinhos, ruivos-chama, ruivos-só centelha, pentelhos atijolados, outros cor de ferrugem e espantem-se: verdes! (de uma querida amiga já velhusca que jamais perde as esperanças)" (Ibidem, p.113).

Assim, confeccionou-se uma "composição-mosaica" de um jardim – nas suas palavras, criou-se "um jardim-peruca na minha plebéia cabeça" (Ibidem). O jardim homenageado pertencia aos príncipes Cul de Cul, anfitriões de Crasso, cujo nome faz lembrar os países visitados pelo herói de *As viagens de Gulliver*, de Jhonatan Swift, condizendo com uma certa utopia pela suntuosa qualidade dos dejetos que insiste o narrador em descrever, numa crítica aos dejetos do terceiro mundo, em comparação com a finura dos dejetos defecados "na pequena floresta logo além do jardim" (Ibidem) imaginário dos príncipes Cul de Cul.

A análise do cômico-sério e a sátira menipéia servem Bakhtin como propedêuticas ao conceito de *carnavalização*, que toma de início o seu sentido do carnaval da praça pública, embora o mesmo não designe, de imediato, questões de literatura. Daí, ele afirmar: "chamaremos de carnavalização literária

à transposição do carnaval à linguagem literária" (BAKHTIN, 1986, p.179), transposição esta iniciada no Renascimento, no qual "teve lugar uma profunda e quase total carnavalização das letras" (Ibidem, p.190), enxertando-se como concepção de mundo, reforçada pela escrita ficcional. Em seu estudo, ele retoma algumas das características já sustentadas quanto ao grotesco, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, importantes aqui porque reforçam a atualidade do grotesco em Hilda Hilst.

Agora, respaldado pela tradição do cômico-sério e das menipéias, que se encontram e exercem influência sobre a carnavalização literária, pode-se pensar que, em Hilda Hilst, o grotesco é uma espécie de carnavalização no sentido estudado por Bakhtin; ou, ainda, a carnavalização é também uma maneira de atribuir uma concepção grotesca do mundo. Assim, pode-se defender que a autora se insere nessa tradição da literatura que tomou a carnavalização – e o grotesco – enquanto força plasmadora; em que a livre invenção, como se observa nas imagens criadas em *Contos d'Escárnio* e nas narrativas quase ingênuas de aventuras sexuais, num exercício de memória e revividas com cinismo, sarcasmo e intenção destronadora; em que se sustenta, no dizer do teórico russo:

> a percepção carnavalesca do mundo com suas categorias, o riso carnavalesco, o simbolismo das ações carnavalescas de coroação e destronamento, de mudanças e disfarces, ambivalência carnavalesca e todos os matizes da livre palavra do carnaval – palavra familiar, cínica, franca, excêntrica, laudatória ou injuriosa

> – penetraram em quase todos os gêneros literários. (BAKHTIN, 1986)

A carnavalização da literatura deriva do carnaval mesmo, aquele que *se vive* – conforme enfatiza Bakhtin – na praça pública; disto se conduz para a afirmação que desta carnavalização deriva *Contos d'Escárnio*, inserindo-se numa corrente de produção estético-literária, se se atenta para o fato de que "a carnavalização chega a ser uma tradição puramente literária" (Ibidem, p.192), convertendo-se em tradição do gênero literário. Seguindo o fio desta tradição, podem-se encontrar os vestígios que permitem pensar o horizonte histórico e estético do grotesco em Hilda Hilst, cujo fundo teórico possibilita a estética da recepção e a dimensão histórico-literária que empreende e lança aos teóricos da literatura. Se o grotesco em Bakhtin alinha-se com a carnavalização, isto muito contribui para os propósitos de uma reflexão sobre atualidade do grotesco.

Apoiando-se nessa tradição, pode-se dizer que a pergunta que estrutura o grotesco renova-se em Hilda Hilst, na terceira fase da sua criação que foi aqui sugerida como mais uma chave de interpretação, com o explícito intento de salvação. Em face de um horizonte histórico do qual se produziu na escrita e na consciência da autora o desencanto com a realidade e as ações humanas, o propósito de salvar-se não poderia cumprir-se simplesmente no parentesco do homem ao animal, na acentuação do homem com a besta. Era preciso dizer que a vida é besta, é simples – e isto somente o riso poderia promover e, neste, o grotesco que rebaixa para regenerar, que destrói o antigo e caduco para construir algo novo. Daí afirmar que das teorias sobre o grotesco e a elaboração da questão que o estrutura, a trilogia obscena aproxima-se mais da elaboração de uma concepção cômica do mundo, conforme elaborada

segundo Bakhtin (1986) desde a cultura popular e do sentido da carnavalização.

Pode-se, ainda, sustentar que a atualidade do grotesco em *Contos d'Escárnio* aproxima-se do que Bakhtin quis definir como rebaixamento e regeneração na cultura popular da Idade Média e do Renascimento. O grotesco faz-se atual mais uma vez no século XX, em que se coloca a necessidade de demolir concepções fechadas de mundo. Por outro lado, especificamente nesta obra de Hilda Hilst, esta atualidade resgata os motivos de um grotesco mais arcaico, cuja teorização deveu-se ao teórico russo. Nela, o rebaixamento aos orifícios tem, pela intenção manifesta da autora, o propósito da salvação pelo riso.

Este rebaixamento opera-se na redução das questões metafísicas à foda, como já indicado. O conteúdo das *histórias pornéias* nos contos relatados traz a memória das experiências sexuais do personagem-narrador, em que as mãos, os dedos, o falo e a vagina figuram como motivos a serviço da plasmação imagética da foda; além do rebaixamento dos ideais estéticos ao falo e a vagina, aos órgãos da reprodução ou do puro prazer.

As mãos são descritas conforme as proporções adequadas para agasalhar o falo e promover o gozo fálico – são fofas e curtas ou sabidas (HILST, 2002a, p.15) – quando insuficientes, ganham o reforço das mãos da personagem, podendo proporcionar "afagos desprezíveis de mãozinhas sabidas" (Ibidem, p.18). Se pelas mãos se constrói o mundo humano através do trabalho, aqui elas valem pelo auxílio que podem prestar à finalidade do gozo – ou apenas este detalhe vem a ser evidenciado. Noutro momento, estabelece-se a relação entre gozar e comer, numa mescla de erudição poética e glutonaria como propedêuticas ao emolduramento da fornicação.

Assim, tendo a fornicação como roteiro e conteúdo e o falo como instrumento do seu acontecer, todos os personagens

são apresentados para fazer lembrar este motivo. Ou, ainda, enaltecendo um aspecto jocoso que os faça destacar e modelar o caráter e a personalidade. Ora importa destacar as mãos ou os dentes, ora as pernas ou as ancas avantajadas, como na personalização de uma prostituta, que encena num bordel o espetáculo que se torna o sexo oral. Nesse cenário, atua Liló, caricaturado como "lambe-fundo", por conta do exercício prodigioso da língua, profundo conhecedor da "qualidade, espessura e tamanho das cricas" (Ibidem, p.29).

Note-se, ainda, outro aspecto importante à reflexão das imagens grotescas de *Contos d'Escárnio* na construção de uma visão de mundo desde o princípio da foda – ainda na perspectiva do contraponto à Igreja católica e da elaboração de uma história porneia: consiste na relação entre a arte e a fornicação, seja para ridicularizar a poesia e a pintura com as imagens grotescas do baixo-corporal, seja para eleger o falo como contemplação estética do mundo. Numa das suas histórias, num esforço de rebaixamento dos ideais de beleza na arte, de início, da poesia, apresenta-se a predileção de uma das amantes do herói nos seus fetiches sexuais. Apreciadora de poesia, em particular de um poeta norte-americano, resolve render homenagens a um dos poemas que muito aprecia, tatuando no ânus a imagem sugerida numa estrofe: "tatuagens em volta do ânus e um círculo de damas jogadoras de golfe em volta dele" (Ibidem, p.21).

Com uma lupa, Crasso é convidado a contemplar, sob a insistência da amante, como numa prova de amor, os detalhes do empenho artístico, o que, em seguida, revela a visão que o surpreende e encanta: "ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos de babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas" (Ibidem, p.

22). A homenagem ao poeta e a exibição desta para o herói servem como propedêutica a uma relação sexual, quase que num massacre de damas, amarfanhando, segundo as palavras do texto, "vestidos e chapéus de inglesas ou americanas" (Ibidem, p.23).

Esse rebaixamento da poesia e da arte parece visar à redução da representação pictórica do mundo ao princípio da fornicação, melhor expresso na personagem feminina central dos *Contos*. Clódia é museóloga e nutre o sonho nobilitante de pintar, mas o objeto de que se ocupa nas suas pinturas causa a mesma surpresa do círculo de senhoras tatuadas no ânus – os seus modelos são vaginas e pênis. A estupefação graciosa do herói ante esta revelação assim se exprime: "ela começou a despejar palavrório enrolado barroco, torções, arabescos, purpúreas, excrescências, pêlos domados, cachos, frisos, laço, volume, cor, triângulos exatos, menos exatos do púbis" (Ibidem, p.34).

Se outrora a arte pictórica interessava-se por paisagens, retratos, a natureza morta, temas comuns na tradição da pintura, no rebaixamento ao princípio da foda e do falo, a vagina pode fazer as vezes de retratos, como ocorre nas brincadeiras bem humoradas e sarcásticas de Crasso ao se interessar por uma das amantes-modelos de Clódia: "tem um retrato dela aí? Quero dizer, tem a vagina dela pra dar uma olhada?" (Ibidem, p.36). E daí se segue uma descrição barroca, quase simulando vaginas expostas numa galeria, em que se transmite a variedade que a imaginação da pintora poderia criar.

> As pinturas de Clódia eram vaginas imensas, algumas de densidade espessa, outras transparentes, algumas de um rubi-carmin enegrecido, mas tênue,

> vaginas estendidas sobre as mesas, sobre colunas barrocas, vaginas dentro de caixas, dentro dos troncos de árvores, os grandes lábios estufados iguais à seda esticada, umas feito fornalhas, algumas tristes, pendentes, pentelhos aguados, ou iguais a caracóis, de um escuro nobre. (HILST, 2002a, p.38).

Essas imagens grotescas trazem um caráter específico do rebaixamento: o exagero. Já se disse com Bakhtin que a imagem grotesca enaltece o baixo corporal pela expansão das dimensões do real, dos objetos, para fazê-la reluzir. É o que se pode observar nessa descrição barroca das múltiplas facetas que a vagina sugere nas pinturas. O mesmo se diga da diversidade de clitóris. Uma estética com a pretensão de dar conta de um discurso que se ocupasse da predileção por vaginas e clitóris como perscrutação do belo, não poderia se apoiar na definição *hegeleana* de que o belo é a "manifestação sensível da Idéia". Se há uma ideia a ser representada nas pinturas de Clódia, ela consistiria na ideia da vagina ou no caralho em si, seguindo a orientação do rebaixamento do ideal estético ao baixo-corporal e o propósito de eleger a fornicação enquanto plano da existência – as aquarelas de Clódia são uma contestação dos ideais da arte tradicional, mas também de uma estética que se apoie em conceitos tradicionais da metafísica. Antes, busca-se a multifacetada particularidade, como se segue:

> A variedade de clitóris era inigualável: pequenos, textura de tafetá brilhoso, mínimos, cravados de ínfimos espinhos ou grandes, iguais a dedos mindinhos, duros de sensualidade e robustez. Pintava

> dedos tocando clitóris. Ou dedos isolados e tristes sobre as camas. Ou um único dedo tocando um clitóris-dedo. Dizia ter se inspirado no dedo de Deus da capela Sistina. Aquele do teto. (HILST, 2002a)

Indo mais adiante, nessa insistência em pintar clitóris e vaginas, observa-se a falicização da vagina e do clitóris enquanto agentes do princípio da foda e da fornicação, da idealidade estética ao baixo-corporal, da imagem sacra da Capela Sistina. Claro que não se trata apenas de ridicularizar o mundo e a Igreja, mas de enaltecer a fornicação, único resquício de humanização do homem numa existência em que o baixo-corporal se tornou reduto e refúgio de significação da vida. Trata-se daquela inversão da indagação metafísica, traduzindo-se agora no fazer artístico. Não mais se pergunta o que é a foda, o que é ter pau e ficar metendo em buracos – trata-se aí de conferir plasticidade à sua essência, pintando a genitália feminina.

E também de pintar o *caralho em si* – em alusão ao que se disse mais acima, num esforço de produzir a manifestação sensível do falo – tal como Clódia replica a ideia de fazer o retrato do pênis do herói dos contos (Ibidem, p.39). Dá-se ênfase aí à imaginação do pintor em plasmar livremente os objetos ante a aceitação de pintar pênis e não vaginas, não sem uma lucubração sobre a relevância vivaz da vagina em face do pênis: "um caralho sem ereção é fatal para as tintas. Veja: uma vagina em repouso tem por si só vida, pulsão, cor. Um caralho em repouso é um verme morto. Com que tintas se pinta um verme morto?" (Ibidem). Para o de Crasso, sugere-se a tinta amarela que, diante dos seus protestos, emerge uma zombaria com os girassóis de Van Gogh: "e você acha que os girassóis do outro eram daquela cor?" (Ibidem), numa clara alusão à liberdade

da arte. Assim como a arte é livre, também seria a poética, tal como a artista vai tecendo uma espécie de programa de arte, quando a finalidade figurativa se volta para as genitálias.

No entanto, dá-se, a partir desse diálogo jocoso e bem humorado, a grande descoberta do falo, comparada à de um paleontólogo diante de um dinossauro, como que se tivesse dado conta de algo que fora soterrado pelo tempo – claramente aqui o tempo da consciência sob o efeito do recalque, do esquecimento, quase lembrando as descobertas na Itália renascentista, em que o grotesco surge enquanto palavra e possibilidade estética.

Descoberta a ocupação da sua vida, a museóloga passa a se dedicar à pintura de pênis, o que resulta num jogo de múltiplas possibilidades que só o grotesco poderia permitir, em contraponto à perspectiva unária do belo (aqui pode-se aludir à distinção de Hugo em relação à multiplicidade infinita do feio e o domínio fechado do belo). Ainda há aí para o princípio da foda a necessidade de configurar o outro que complementa a vagina, o falo. Neste sentido, pode-se entender a estupefação da descoberta do falo, semelhante à do paleontólogo ante o fascínio de uma vida, há muito, extinta e que novamente se faz presente. Assim, o achado resulta, num elogio priápico, na variedade infinda de falos e de cores e formas para contemplá-lo, tal como o herói simpaticamente traduz a obsessão que invade a artista plástica.

> Foi ficando inconveniente porque assim que era apresentada a alguém, perguntava: posso ver o seu pau? Pintou paus de todos os tamanhos e expressões. Havia-os tão solitários, tão exangues que chegavam a causar compaixão. Outros

> afetados, pedantes. Havia-os desgarrados de si mesmos como se suplicassem pela própria existência. Alguns ostensivos, caralhudos vaidosos. Alguns muito, muito alegrinhos. Clódia sentia vontade de pintar, sobre esses últimos, guirlandas de amor-perfeito. Outros dramáticos, quase ofegantes (HILST, 2002a, p.46).

Esta homenagem rendida pela arte à foda e, neste último trecho, ao falo, traduz não apenas o ensejo priápico de *Contos d'Escárnio*, que é como já acentuado, um roteiro de fornicação, sobretudo, o esforço de instituir uma nova visão do mundo, nas possibilidades de plasticidade que o princípio material e corporal habilita, múltipla porque não estanque e multifacetada porque se distancia demasiado de uma compreensão metafísica tradicional do Ser, que, entre outras funções estilísticas, sustenta (e é sustentada) pelo belo. Assim, as vaginas e o pênis na sua pluralidade de formas e tamanhos, conforme se pintou nas letras coloridas do texto de Hilda Hilst, multiplicam-se e diversificam.

Por outro lado, *Contos d'Escárnio*, neste esforço de instaurar uma concepção cômica (*pornéia*) do mundo, gravita ainda na tensão existencial, conforme se observa na busca iniciada pela essência do porco que em todos habita, ao intencionar conhecer os textos póstumos de Hans Haeckel – "porque cada um de nós... tem que achar o seu porco. (Atenção, não confundir com corpo.) Porco, gente, porco, o corpo às avessas" (Ibidem, p.79), assim se explica. Para tanto, basta atentar para os contos alternados de Hans e Crasso, cujo teor expande-se na degradação do corpo e de si mesmo, com alusões depressivas sobre a morte e o nada, como destino de todos.

Recorrendo à primeira fase do grotesco em Hilda Hilst, há no interesse da personagem pelos contos macabros de Hans,

embora também obscenos, uma acentuação do tom lúgubre e soturno do grotesco modernista, sem aquele apelo ao riso que de saída constitui a finalidade expressa no escárnio da autora. Neste ponto, vale lembrar as intenções funerárias de que mais acima se falou, pois surge por ocasião da leitura dos contos do escritor Hans Haeckel. As imagens grotescas como a dos pentelhos de virgem conservam-se, mas não evocam o riso nem a fornicação, transmitindo muito mais o definhamento em face da existência porca, da condenação ao enclausuramento do corpo, do desespero ante o nada.

Hilda Hilst cria um duplo e se insere na antinarrativa porneia, como que para oferecer ao seu narrador uma via de autoconhecimento e reencontro de si mesmo, o que logo se apresenta enquanto malogro – "vomito todos os dias quando penso em mim mesmo, quando me detenho [...] Saber da própria morte, por exemplo, é uma maçada. A profusão de vermes e de asas que espoucarão no meu corpo-monturo" (Ibidem, p. 80-81), afirmação que comprova aquele malogro, seguida da constatação de que nos textos inéditos de Hans "há agonias sem fim, homens e mulheres debruçando-se sobre o Nada, o fim, o ódio, a desesperança" (Ibidem, p.81).

E a descida pela narrativa austera vai transparecendo em sentenças como "tocou o desmedido de Deus. Jorrava sangue e sêmen negro [...] Tocou o falo de Deus. E do falo jorrava sangue e sêmen negro" (Ibidem, p.83) – incursão na austeridade porque não há como evitar a angústia que no texto se percebe, diferenciando-se do tom jocoso e hilariante que logo no início marcam o compasso da leitura. Novamente, faz-se presente a busca pelo divino, mesmo que o princípio da fornicação mantenha-se na centralidade do enredo, conduzindo ainda à comprovação da inexistência da transcendência, tal como advoga em apologia às pinturas da sua parceira de bufonaria.

> Hans era sábio, Clódia. Sabia que não era para a gente se perguntar muito, que a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes, nas aquarelas Aquarela já é perigoso também. Há tristíssimas e sinistras aquarelas. Ele sabia, mas resolveu continuar aquarelando. Clódia, não pinte jamais aquarelas, nem essa paisagem aí da tua janela. Tudo tende a demorar-se num átimo, quando a gente se demora olhando. Desmancha-se o que se vê para fixar uma nova paisagem. A singular paisagem daquele que pinta. *Ainda bem, putíssima amada, que tu pintas vaginas e picas. Não há muita transcendência por aí* (HILST, 2002a, p.85, grifo do autor).

Nesta viagem pelos contos de Hans e pela própria obscuridade, o narrador faz-se escritor e destila toda a baixeza da animalidade no homem na percepção enegrecida de Deus. Não são aquarelas que encontra, sobretudo, encontra o que sobrou da aquarela, depois de muito contemplada – os resquícios de uma mente ocupada consigo e com o inefável do mundo. No entanto, escolhe, pela compreensão das pinturas de Clódia, nas quais, segundo acredita, não há ocupação com a transcendência, mas com as genitálias e as suas formas, permanecer na superfície e nos matizes de uma vida viável. Considera a sua busca um erro e isto permite vislumbrar em *Contos d'Escárnio* a desistência da própria autora da literatura séria, da austeridade na denúncia da condição miserável do homem. Crasso parece servir, deste modo, como mensageiro da proposta que encampa na trilogia obscena, distinta de obras

como *Fluxo-Floem*a e *Com os meus olhos de cão*. Ou seja, se se compreende o grotesco em duas fases na criação da autora, em *Contos d'Escárnio*, essas duas fases parecem ser exprimidas.

As páginas que alternam contos de Hans e Crasso são plenas de histórias obscenas, mas emolduradas por ideias lúgubres e mortificantes, como que pondo aquilo de que a trilogia obscena se recusa – o princípio material como ponto de parada e queda da existência. Daí, ao final do texto, o retorno à graciosidade do obsceno com que começa *Textos grotescos*: "o ganso está túmido de emoção. Segue endereço passagem numerário. Venha amanhã. *Lave-se*" (Ibidem, p.114, grifo nosso). O lave-se pode ser compreendido como a retomada do riso e da alegria, como forma de sobreviver ao mergulho para o nada, na busca de satisfazer a curiosidade acerca dos temas sérios.

Do que até agora foi exposto, *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos* responde ao estado de coisas que constitui o horizonte histórico do presente – o horizonte no qual habita Hilda Hilst. A apologia do princípio da fornicação e as representações prosaicas das experiências sexuais e das genitálias trazem para a cena do século XX imagens grotescas, que nem o romantismo nem o grotesco modernista parecem ter investido, segundo reflete Bahktin e, certo modo, Kayser.

À guisa de enunciação provisória, nessa obra de Hilda Hilst, atualiza-se a questão do grotesco enquanto transgressão de normas consolidadas – nela transgridem-se os ideais divinos – a Capela Sistina inspira uma das antiaquarelas que figuram falos; transgridem-se ainda os ideais estéticos de beleza – a predileção pela representação de pênis e vaginas; transgridem-se os ideais moralísticos – é uma história porneia para traduzir a imoralidade política do país. Deve-se, ainda, pontuar o acento no repugnante e nos dejetos, os eventos que ocorrem numa festa de aniversário dos príncipes Cul de Cul, já

sendo Crasso escritor reconhecido – "E como se cagou naquela festa. E que qualidade que finura de dejetos" (Ibidem, p.113).

A literatura vai se refugiando no horrendo e no repugnante, como forma de denunciar a imundície pela imundície, o pornográfico pelo pornográfico, como já se disse, num tom nitidamente corrosivo e descomprometido. O grotesco reveste-se, assim, não apenas das imagens barrocas, mas também de uma dialética que combina alternâncias entre o feio e o belo – a literatura refugia-se no horrível para salvar-se, no mesmo sentido que Hilda Hilst enxerga no grotesco a possibilidade de ser mais lida e mais vendida.

Como se trata de discutir a atualidade do grotesco e a sua recepção, quando da sua reaparição no século XX, na perspectiva da teoria de Jauss, elaborar o horizonte histórico da autora e a pergunta a que o grotesco se oferece enquanto resposta, lança a reflexão do tema num fluxo histórico em que se renova a questão desde expectativas determinadas – a experiência malograda da transcendência e a política brasileira – no *corpus* literário em questão, este fluxo do grotesco liga-se ainda a outro fluxo, o da consciência, recurso formal de que faz cargo a autora nas suas ficções.

Assim, a recepção do grotesco, aqui encampada, não implica apenas no fluxo histórico em que se atualiza a transgressão de concepções absolutas do mundo – implica, ainda, na forma estética com que se inova e enriquece o grotesco enquanto possibilidade de criação; trata-se agora do que tem sido denominado fluxo da consciência. Em *Contos d'Escárnio,* o grotesco é uma transgressão histórica, segundo um conteúdo determinado e – mais ainda – uma transgressão estética da forma.

Capítulo III

Hilda Hilst no fluxo da consciência: o horizonte estético de *Contos d'escárnio*

Continuam vivos? Ilogicidade, senhores. Diagramas pentelhudos. Orgias de rigor. Mas o caos desce contundente, espesso caducante sobre cabeças e sexos.

Hilda Hilst

Sabe que estou fazendo uma confusão com as línguas? Não sei mais se a língua do Juca foi antes ou depois da língua daquele jumento do sonho. Mas será que essa é a língua trabalhada que o papi fala quando ele fala que trabalhou tanto a língua?

Lori Lamby

Seguindo a tríade conceitual horizonte histórico, horizonte estético e dialética da pergunta e da resposta, aqui sugerida como forma de discutir a recepção do grotesco no escárnio de Hilda Hilst, resta, como tarefa do presente capítulo, estender os resultados da discussão precedente à compreensão do horizonte literário do século XX, na técnica que o mesmo encampa, denominada "fluxo da consciência", consistindo no segundo momento delineado do recorte que abre a reflexão sobre o *corpus* para este propósito elencado. Trata-se de se ocupar com a

problemática da forma, tal como faz lembrar a predileção do narrador dos contos por uma escrita nada ortodoxa.

A definição da questão que o grotesco se faz meio para uma resposta permite pensar a incursão da autora na bufonaria, o que esclarece a contextualização histórica de *Contos d'Escárnio*, a maneira particular do escrito destinado ao riso na obra de Hilda Hilst. Na forma universal, por assim dizer, da demolição do mundo com o propósito de renovação, que é todo grotesco, do século XVII ao XIX, e o emprego específico na autora, extrapolando a dimensão diacrônica do grotesco, pensado aqui do ponto de vista do conceito, quando se considera a sua elaboração sincrônica, em que a técnica narrativa interfere, já que importa destacar as ideias extraídas do mundo e o jogo das mesmas no interior da consciência, a questão que o grotesco coloca não mais se oferece a um passado, mas à maneira de o presente o acolher. Pode-se, assim, reiterar que o grotesco como conteúdo supõe uma problemática histórica; como forma, implica na sincronia, conforme o *corpus* escolhido.

Para uma abordagem sincrônica, visando sugerir um horizonte estético de *Contos d'Escárnio*, deve-se levar em conta, ainda, mesmo que brevemente, o estatuto da arte que consolidaria o grotesco como forma e conteúdo. Isto diz respeito ao refúgio da arte no feio, em que se observa um retrocesso do belo naquilo de que ele escapa. Ante uma realidade por si mesma horrível, o belo só poderia persistir na sua plasticidade de exceção em face da pragmática cotidiana, recolhendo-se no feio, garantindo a sua sobrevivência, mesmo que reconheça a limitação desta primazia, podendo tal concepção alargar demasiado os resultados encontrados anteriormente para o fito de conferir uma atualidade do grotesco em Hilda Hilst.

Se, levando em conta a categoria do grotesco, viu-se que *Contos d'Escárnio* adere ao baixo-corporal, conforme estudado por Bakhtin, e menos ao fantástico-demoníaco, de Kayser,

o que permite pensar a inserção da obra numa tradição mais ampla e como resgate de formas arcaicas do fazer literário; o olhar lançado para a época de gestação da obra – o século XX – levanta o problema de uma atualidade do grotesco apenas atendo-se a esse dinamismo histórico. Daí a discussão sobre o estatuto do feio como lugar primacial da arte, em sentido mais lato, como o esforço de sobrevivência empreendido pela própria arte – podendo, em sentido mais restrito, compreender o lixo-bestagem-desordenado de Crasso.

Mas, faz-se pertinente daí prosseguir ao feio que, em particular, caracteriza o grotesco, no qual se configura como demolição cósmica pelo riso e o escárnio. Se, de início, depreendendo da intenção redentora com que Hilda Hilst justifica a sua escrita grotesca e da natureza mesma do grotesco, tendo em vista as consequências da carnavalização do mundo, em Bakhtin, o riso está em função do rebaixamento e da regeneração – rir para desconstruir e rir para renovar o desconstruído – coloca-se a problemática sobre o emprego mesmo do riso na exposição demolidora do mundo, numa época em que, aparentemente, o escárnio encontra-se difuso inclusive às esferas antes alvo do riso: a Igreja, o governo, isto é, todas as instâncias opressoras e detentoras da ordem e das concepções de mundo.

Se se pode endossar a intenção salvífica de *Contos d'Escárnio*, fazendo frente aos dois polos do seu horizonte histórico delineados anteriormente – a igreja católica e os seus crimes históricos e a política bandalha brasileira – o escárnio parece não se caracterizar por aquilo que o baixo-corporal buscaria imprimir numa consciência leitora conformada, o que indicaria os limites de uma atualidade do grotesco nos termos até então discutidos. No entanto, por outro lado, isto remete à especificidade em Hilda Hilst, desta atualidade, em que, ao que parece, o próprio escárnio não poderia ser mais o mesmo.

Essa articulação ou problematização, e o que dela pode se depreender, fornece o ponto de encontro ou de ancoramento da reflexão sobre a recepção e o fluxo do grotesco em *Contos d'Escárnio*. O mundo a que se reporta o grotesco não é mais o mesmo, mas a sua questão se lança sobre este mundo; o riso que o grotesco encontra teria de ser também revisado e sobre isto a discussão histórico-hermnêutico-literária faz-se salutar. Em Hilda Hilst, o próprio grotesco se atualiza, mas também o riso por ele deferido – a isto se acrescenta o estatuto da obra de arte e a técnica narrativa do fluxo da consciência.

O Fluxo literário ancorado no grotesco

A tematização do grotesco feita por Victor Hugo, no paralelo com o sublime, embora sustentada na ideia de pausa do belo, conclui-se com o que ele denomina específico da poesia moderna, levando-se em conta a divisão das três idades e os respectivos estágios da poesia, conforme já indicado no capítulo precedente. Defende ele que "é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo" (HUGO, 2004, p. 28). A distinção aí suscitada entre dois modos do fazer literário permitiria assim pensar o grotesco como horizonte estético do gênio moderno[23], cuja síntese será encontrada no drama, resultado da "combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco [...] como se combinam na vida e na criação" (Ibidem, p.46).

---

23 A retomada, neste ponto, das questões trabalhadas por Victor Hugo se explica pelo fato de ele também entender a poesia moderna enquanto incursão no grotesco e, portanto, como ancoramento na configuração da diversidade desarmônica do disforme.

O coroamento que dá lugar privilegiado ao grotesco como expressão da sociedade, Victor Hugo ilustra na comparação com o dia para traduzir e justificar certa finalidade no desenvolvimento da poesia: “a sociedade [...] começa a *cantar o que sonha*, depois *conta o que faz*, e enfim se põe a *pintar o que pensa*” (Ibidem, p.42, grifo nosso). As três fases da sociedade e as suas respectivas poesias são como as três fases do dia, em que o “nascer do sol [...] é um hino; o meio-dia, uma brilhante epopéia; seu declínio, um sombrio drama em que lutam o dia e a noite, a vida e a morte” (Ibidem, p. 42-43).

Se se compreende o que nessa comparação se expressa em termos de fluxo histórico, a literatura ancora no grotesco, enquanto declínio e expressão sombria da sociedade. Seguindo esta linha de raciocínio, Hilda Hilst se insere entre outros escritores que se situam imersos nesse declínio do dia e da literatura; nela, a vida e a morte lutam numa escrita sombria e cáustica – basta evocar mais uma vez as páginas iniciais de *Contos d’Escárnio*, mas também os personagens das outras novelas, menos voltadas para suscitar o riso. Certo modo, nela encontra-se uma escritura dos escombros dos restos de uma humanidade ambivalente.

No entanto, o ponto de chegada da sociedade, por um lado, e da poesia, por outro, aparece em Hugo (2004) como algo que se fez apenas na modernidade, na fusão do grotesco e do sublime, no propósito de pintar a ambivalência no homem e na vida. Embora a reflexão permita uma compreensão do grotesco como estilo predominante na modernidade – e na época atual – não problematiza a tensão existente entre uma e outra categoria estética, transparecendo uma evolução pacífica entre unidade e multiplicidade, sobre a qual já foi dito algo recorrendo a Bakhtin e Kayser, dos quais se pretendeu sustentar a tensão existente entre o belo e o grotesco.

No sentindo de dar lugar ao horizonte estético de Hilda Hilst e de *Contos d'Escárnio* – e nesta medida tem início uma reflexão sobre a quarta definição do grotesco indicada no segundo capítulo – e bem dizer a autora situando sua obra do ponto vista formal, Theodor Adorno, na *Teoria Estética*, sugere um caminho bem diverso, importante aqui porque ultrapassa a noção de dualidade indicada por Victor Hugo entre corpo e alma, entre dia e noite, já que compreende o belo como o recalque operado sobre o feio, num esforço formal de negação do horrível. Isto não significa que não haja aproximações, mas que, no filósofo de Frankfurt, o feio persiste espreitando o belo desde que a arte torna-se expressão da atividade humana, dentre as demais formas de relação ao mundo, em que pensar o belo só faz sentido reportando-se ao seu inimigo, o feio. Só há arte no sentido de estabelecer e resolver a contenda entre unidade e multiplicidade, em sacrifício desta última.

Com Adorno (2003), a dicotomia sublime-grotesco é transposta para a ambivalência feio-belo, ainda no sentido de uma interdependência implicada nas tentativas de definição de um e outro conceito, num processo que possui contornos históricos, nos quais o filósofo, junto a Victor Hugo, figura como tematizações atuais. Neste sentido, antes de tratar da Teoria estética, é digna de atenção a reflexão feita por Remo Bodei, em *As formas da beleza*, na qual sustenta aquela interdependência num estudo cuidadoso com que a mesma se deu em sete fases da história do feio.

De início, o autor italiano compreende o feio enquanto "sombra do belo", expressão que intitula o quarto capítulo do seu texto, para então sugerir num ciclo conceitual a historiografia do feio, em cujo princípio está a sua compreensão enquanto oposto complementar do belo (BODEI, 2005, p.125). Numa primeira definição, o feio aparece sob a divisa da desordem, do

erro e do mal, contrário à intenção inerente ao belo de servir de ascese em direção ao verdadeiro e ao bem moral, já que as suas qualificações o encerram no domínio da carência e da incapacidade de ir além das aparências. Ao contrário de permitir essa subida da alma, antes, consiste na "manifestação sensível de uma alma inadequada para sua destinação superior" (Ibidem, p.126). Alguma dignidade será a ele concedida, numa segunda fase, com o Cristianismo, no qual a imagem do Deus sofredor escapa à perspectiva da beleza, em que a descida do divino ao humano é "um processo em direção ao feio" (Ibidem, p. 130).

Já num terceiro momento, essa concessão se alarga um pouco, porque considerada como necessária para atenuar a insipidez e enaltecer a expressão do belo, passa a ser um ingrediente indispensável, de modo a torná-lo menos enfadonho e insalubre, em que "o feio pode proporcionar certo prazer porque não usado de forma isolada, mas enquanto entremeado com o belo, que acaba por assumi-lo" (Ibidem, p. 131). No entanto, embora ganhe com isto direito à existência, tem-se uma limitação deste direito, pois não passa de uma serventia mediadora, já que em contrapartida se elege o belo como forma de procura, captura e domínio do seu inimigo formal, superando-o logo em seguida. Isto muda completamente o lugar do feio numa teoria do belo. Nas palavras de Bodei:

> Neste sentido, de mero ingrediente, o feio se torna [...] um fator de negação diametralmente oposto ao belo, isto é, um fator estético maléfico, contra o qual nos propomos desenvolver um "código criminal completo" visando a identificar as suas várias manifestações a fim de podermos persegui-las de forma legal.

> O belo, portanto, coincide com a procura móvel do feio e com a sua captura. (BODEI, 2005, p.135)

O feio não deve ser evitado, porque carece do necessário à ascensão a um conhecimento mais puro; no entanto, submete-se a uma espécie de astúcia do belo, mantendo-o com o propósito de sobre ele exercer controle e eliminar com isto a sua influência. O que não ocorre na quarta fase, que repousa na abertura empreendida no século XIX, na qual se estabelece uma identificação entre feio e belo, aplacando o seu aspecto negativo, autorizada por Victor Hugo e Charles Baudelaire. Nesta fase, "a arte escolhe como próprio terreno privilegiado os fenômenos anormais e ambíguos e os próprios lugares de condensação do feio e da desordem" (Ibidem, p.137), podendo assim o feio ocupar o lugar antes concedido ao belo.

Trata-se aí de, no domínio da arte, reivindicar o "direito de encarar e tratar o feio em todos os domínios, inclusive na sua forma extrema, beirando o desagradável" (Ibidem, p.138) porque o horror de que foge e tanto teme a beleza, a fealdade que assombra e atemoriza os encantos formais, são mitigados quando a arte empresta as suas potencialidades formais ao disforme. Na vida, há a morte, a decrepitude, a dor, o sofrimento, a arte deve reconhecer isto e servir à vida não com a ilusão, mas facilitando o enfrentamento da condição de todo mortal. Aquilo que na realidade seria difícil de suportar, em geral tido por feio, encontra na enformação estética uma possibilidade de ser encarado de frente – através da arte torna-se mais assimilável, pois nela se "realiza a metamorfose milagrosa do feio real em belo eficazmente representado" (Ibidem, p. 139).

Nessa linha, pretende-se atribuir à arte a missão de reconhecer a realidade a ser enfrentada por cada um e que a ilusão criada pelo belo, tendo o feio como negativo e como crime,

não poderia vir em auxílio. Pode-se, neste sentido, inclusive pensar a arte como instância a serviço da aceitação do que na vida causa medo e terror, como a morte e a violência, Daí, atribuir ao feio que é a vida mesma a beleza que lhe é própria. Há beleza na fealdade e a arte pode recuperar isto em vez de se perder apenas no agradável e afetado, preocupando-se unicamente com a produção do belo, numa superioridade pretensamente em relação ao seu oponente.

No entanto, esse reconhecimento não se sustenta na quinta fase, ainda nos domínios do século XIX, em que mais uma vez se dá a compreensão do feio de um ponto de vista negativo; em que o belo se define pelo triunfo sobre o feio, uma vez que este é um "desafio incontornável e ameaça a primazia do belo" (Ibidem, p.147). Apesar de ao feio ser destinado um lugar na arte, este não se dá nos termos de uma autonomia de direitos, tenha-se em vista que só poderá lograr participar enquanto elemento derrotado, subsistindo com a autorização vigilante do seu contrário onipresente e abarcante. O que dista demasiado do papel que a ele será atribuído numa sexta fase: o feio é superior ao belo, é um "tesouro de verdades sepultadas que a arte tem a tarefa de trazer para a luz" (Ibidem, p.152).

E, nesse ponto, Remo Bodei não apenas toca na questão que aqui se coloca em primeiro plano, a constituição do horizonte estético de *Contos d'Escárnio*; alude, sobremaneira, ao que interessa pontuar em Adorno para a atualidade do grotesco, em que parece repousar essa fase da contenda histórica empreendida para resolver a problemática da imbricação do feio no belo. A arte parece revestir-se de um caráter redentor das injustiças praticadas pelo belo. Daí o filósofo italiano poder sustentar que a *Teoria estética* é "uma obra em que se realiza a tentativa extrema de devolver a palavra e a dignidade a tudo o que foi silenciado e caluniado" (Ibidem), remodelando a tarefa

da configuração artística, que encontraria no feio a medida de uma retomada de uma perspectiva futura e da promessa esquecida quando o belo suprimiu o feio em nome da ordem, do verdadeiro e do bem.

> A arte tem o dever específico de orientar-se para o amorfo, o dissonante, o repudiado, bem como mergulhar em todas as manifestações deformadas e desfiguradas de uma verdade dolorosa que, obrigada a se esconder e a se camuflar para escapar das perseguições dos poderes constituídos – acabou assumindo um rosto híspido, repugnante e terrível. (BODEI, 2005, p.152)

Agora que Adorno pode ser pensado desde uma perspectiva histórica em relação ao que propõe enquanto dialética do belo e do feio, pode parecer mais claro trazer a sua proposta para a instituição de um horizonte estético do século XX. De início, deve-se notar a defesa de que "o feio deve constituir ou poder constituir um momento da arte" (ADORNO, 2006, p.60). A arte só existiria enquanto arte mediante a negação do feio, num trabalho de unidade formal do *dissonante*, do ainda não totalmente organizado, sendo ela a organização da diversidade característica do particular, domínio do feio. A sua harmonia nega uma tensão que vem a ser superada no resultado do trabalho estético: o belo; essa tensão consiste no feio, no dissonante, na dispersão destoante da realidade não organizada. Por conseguinte, a arte seria o resultado de uma luta incessante com o feio e dela retira a sua justificativa e sentido (Ibidem).

Em contrapartida, defende Adorno, a arte moderna abraçou a causa do feio, o seu brado de revolta contra o belo – uma recusa do particular em deixar-se suplantar no intento universalizante da arte, em que o feio insurge em protesto:

> o prazer anal e o orgulho da arte [o gozo totalizante resultado do controle anal do que está disperso e ainda não totalmente organizado] demitem-se, dada a dificuldade em se incorporarem um no outro; no feio capitula a lei formal como impotente. (ADORNO, 2006, p.60-61)

A recusa de escrever romances como *Os sertões* no narrador de *Contos d'Escárnio* ganha com isto novas luzes, num protesto em que capitula os grandes romances, a formalidade uníssona das histórias com começo, meio e fim – trata-se de levantar contra a lei formal do belo o protesto do feio, sendo o narrador Crasso um agente deste levante contra a unidade temporal das grandes narrativas épicas, as cloacas do particular e a fetidez da singularidade do coprológico.

Mas, acrescenta o filósofo alemão, a insurgência do feio não se refere apenas a uma contenda no campo formal, a sua possibilidade está na estrutura de uma racionalidade voltada para a dominação da natureza e opressão do homem. A técnica e a paisagem industrial produzem a impressão de fealdade fazendo lembrar a destruição e a violência, seus fins são destoantes aos fins da natureza. Se na arte busca-se a harmonia dos contrários, a própria realidade sendo feia deixa à arte a incapacidade de reconciliar o contraste entre edifícios funcionais e paisagens, entre os materiais na arte utilizados e o meio social que é sua origem. Numa realidade caracterizada

pela fealdade, o belo não exerce a sua função de reconciliação, correndo o risco de representar como belo o que em si mesmo já é feio e relutante à harmonia.

Ante a dificuldade dessa reconciliação, o feio apresenta-se razoável como domínio da plasmação estética. De início, sendo ponto de negação, trata-se de uma negação não realizada consistindo num retorno, já que está presente nos momentos em que a arte se liberta de uma fase arcaica, sendo, neste sentido, um momento necessário de afirmação do belo. Há, neste ponto, uma espécie de emergência sempre presente numa dialética que visa esclarecer o sujeito racional. Se se trata, no esquema do *Aufklärung*, de uma ascensão, a arte participaria desta interditando o feio. No mesmo movimento com que a mentalidade esclarecida interdita os instintos para fazer emergir o indivíduo racional e autônomo, senhor de si e do mundo, ela operaria um recalque sobre o feio para fazer emergir a consciência racional. "O conceito de feio poderia em todos os momentos ter surgido no afastamento da arte da sua fase arcaica: assinala o seu retorno permanente, entretecido com a dialética do iluminismo, em que a arte participa" (Ibidem, p.61).

O que Adorno pretende defender é uma dialética entre o feio e o belo no desenvolvimento tanto do sujeito racional quanto da própria arte, em que o temor mítico, marcado pela violência e a fragilidade do sujeito ante o real, é afastado pela arte para afirmar o despertar do sujeito, distanciado do espanto causado pela natureza. Somente nessa necessidade de o sujeito se afirmar enquanto ser autônomo, o feio aparece como feio – no dizer de Adorno, "só perante a reconciliação, que vem ao mundo com o sujeito e a sua liberdade nascente" (Ibidem, p.62), com a supressão do mito e, no caso da arte, do feio. Este só o é na comparação com o belo e o seu intento

emancipatório – em si mesmo, o que se denomina feio não existe enquanto tal.

Tem-se uma maior clareza sobre este ponto, quanto à suspeita de uma dialética entre o feio e o belo, recorrendo à *Dialética do esclarecimento*, onde o filósofo problematiza o percurso do sujeito racional rumo à autonomia em face da natureza, no intento de reconciliá-la com a razão. Interessa para a reflexão sobre a arte e o seu exercício de superação do feio a divisa que sintetiza esta obra de 1970: "o mito já é esclarecimento e o esclarecimento acaba por reverter à mitologia" (ADORNO, 1985, p. 15). O Esclarecimento opera o *desencantamento do mundo*, no propósito de investir na maioridade dos homens (Ibidem, p.19). Isto sugere livrar-se do temor mítico pela dominação racional da natureza, à medida que se apropria das suas leis. Eis aqui um primeiro momento dessa dialética: o afastamento do mito como forma de fundar a autonomia, fazendo nascer o sujeito.

Assim, fundando uma cosmologia originada das potencialidades dos instrumentos pela razão criados, a ciência suplanta a magia com a sua astúcia engenhosa e de alcance mais amplo, em que o "desencantar o mundo é destruir o animismo" (Ibidem, p.20). Nisto, apenas se reconhece "como ser acontecer o que se deixa captar pela unidade" (Ibidem, p.22), varrendo para o domínio da ilusão tudo o que não se submete aos imperativos do cálculo e reluta em reduzir-se a número (Ibidem, p.22). No paralelo com a arte, o feio estaria no lugar da ilusão e do encantamento, recalcado em nome dos imperativos formais do que se convencionou designar por belo.

No entanto, defende o filósofo: "os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do esclarecimento" (Ibidem). A tarefa da ciência já era também a do mito: "relatar, dominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar"

(Ibidem), o que sugere um enredamento do esclarecimento no mito. E, aqui, pode-se pontuar o segundo momento daquela divisa: o esclarecimento termina por regredir ao mito, numa dialética que se renova a cada momento em que a dinâmica do mito se faz atuante nos esforços humanos de compreensão e ordenamento do mundo. Nesse sentido, arremata Adorno: "o princípio da imanência, a explicação de todo acontecimento como repetição, que o esclarecimento defende contra a imaginação mítica, é o princípio do próprio mito" (Ibidem, p.26). O Esclarecimento, neste sentido, só pode manter-se dominante regredindo ao mito; ao abandonar o seu projeto de emancipação, adere à dominação e ao controle, num movimento contrário a si, apelando para a cegueira dos indivíduos e consequentemente submissão aos relatos científicos.

O Esclarecimento lança mão da mesma motivação para combater o mito e nisto dele não se distancia completamente, radicalizando a "angústia mítica" (Ibidem, p.29): o medo ante o que não pode ser dominado e, por isto mesmo, disperso e dissonante, permanece permeando a racionalidade consciente de si mesma, o que teria impelido o Esclarecimento a tomar formas de dominação e suprimir o particular na unidade indiscreta do universal. Esta digressão permitiria, no domínio da arte, entender o seu propósito em relação ao feio na dinâmica de uma superação. Na escalada do sujeito racional rumo à emancipação da magia e do mito, no meio do caminho está a arte, contribuindo com o trajeto ao ordenar a dispersão do feio.

Nesses termos, a arte seria um instrumento da razão no intento de conduzir o indivíduo à maturidade racional, ousando da mesma fazer uso. Mito e esclarecimento estão entrelaçados e, no mesmo sentido, levando em conta a participação da arte na empreitada do *Aufklärung*, feio e belo se imbricam. Pode-se

disto inferir que *o feio já é o belo e o belo termina por reverter ao feio*, no mesmo lance teórico com o qual deste aquele se distancia. Em relação ao mito e a sua indissolúvel ligação com o esclarecimento, exatamente por conta dessa indissociação, o esclarecimento termina revestindo-se do encanto mítico que deveria recusar. Paralelo a esse mesmo movimento, o feio mantém-se espreitando o belo, recobrando os seus direitos no fazer artístico atual. O belo rejeita os espantalhos do temor mítico, considerados feios, mas, assegura Adorno, "os velhos espantalhos subsistem na história, que não redime a liberdade e na qual o sujeito, enquanto agente da servidão, prolonga o fascínio mítico, contra o qual se revolta e sob o qual suplanta" (ADORNO, 2006, p.62).

Embora a arte vislumbre suprimir o temor mítico e os seus espantalhos, tal como Ulisses amarrado ao mastro de ouvidos tampados para não se deixar arrastar pelo encanto mítico das sereias, e, assim também, a fealdade que naqueles últimos projeta, os mesmos rondam a tarefa universalizante, podendo assomar novamente – o interdito pode novamente insurgir e exigir reconhecimento estético. Isto no mesmo sentido da exigência de sacrifício do esclarecimento em face da natureza humana que, segundo Adorno, opera-se pelo recalque, não significando que o recalcado foi inteiramente superado e destituído – ainda persiste como sombra aguardando o momento para emergir. Há no feio um antes que almeja vir ao agora, atualizar-se. A arte, sendo fuga de um terror original, por outro lado, tem sua origem naquilo de que foge – as coisas belas foram um dia coisas feias[24]. O belo nem sempre foi belo,

24 Faz-se aqui uma paráfrase de Nietzsche – "as coisas boas foram um dia coisas más" – de que se serve Adorno para ilustrar este antes do belo que se mantém sobre ele como medida de sucesso dos resultados da arte,

o seu começo está no seu oposto e, por isto, a ele associado; perante o feio, o belo deve guardar vigília, sob pena de deixar sucumbir os seus propósitos.

> A plurivocidade do feio provém de o sujeito subsumir na sua categoria abstrata e formal tudo aquilo sobre que na arte se proferiu o seu veredicto, tanto a sexualidade polimorfa como a desfiguração e a morte através da violência (ADORNO, 2006).

No sentido acima expresso, o feio tem origem naquilo que foi recalcado pelo sujeito abstrato a serviço da arte. Daí que essa unidade que suplanta a diferença – o belo como Uno ou a unidade no belo – origina o feio que se embrenha em toda a diferença, dando à mesma cores variadas e aspectos múltiplos. A supressão da sexualidade polimorfa, da desfiguração e da morte violenta é um efeito do belo – o feio recupera o que outrora foi suprimido com a riqueza que a imaginação pode conferir. Sobre essa plurivocidade, a diversidade de vaginas, de clitóris e de falos em tinta a óleo e outras técnicas da pintura, em *Contos d'Escárnio*, parece encontrar outra explicação; mencione-se, ainda, a esse respeito, a narrativa das safadezas e fornicações de Crasso que, antes de enaltecer uma escolha predominante e uniforme da sexualidade, recolhe-se nas várias facetas das experiências sexuais relatadas nos contos.

Assim, a relação entre o belo e o feio se inverte – o belo que era antítese do feio, passando à tese torna o feio a sua

---

aguardando insurgir em protesto (Ibidem).

antítese; a repetição do feio só pode se dar na medida em que se contrapõe ao *status* conquistado pelo belo. Explica-se com isto a existência na atualidade de uma predileção pelo horrível e o escatológico na arte – iluminando ainda o grotesco no qual ancora a obra de Hilda Hilst e, em particular, *Contos d'Escárnio*, na totalidade da trilogia obscena. O horizonte estético da arte no século XX parece, nessa perspectiva, delinear-se pela insistente configuração do feio e do dissonante, mas isto devido ao movimento mesmo da arte, que Adorno expressa enquanto aspecto social da dimensão belo-feio (Ibidem, p.63): "a arte deve transformar em seu próprio afazer o que é ostracizado enquanto feio, não já para o integrar, atenuar ou reconciliar com a sua existência pelo humor [...] mas para, no feio, denunciar o mundo que se cria e reproduz a sua imagem" (Ibidem).

A vontade em Hilda Hilst, por sinal muito angustiada, de escrever coisas porcas, em virtude da degradação moral, política e social do tempo presente, traduz essa predileção pelo feio enquanto denúncia da fealdade que se tornou os domínios do exclusivamente humano. Nela, o feio – ou o grotesco – serve de instrumento de denúncia da dominação e da repressão, no sentido de que "o pendor da arte nova pelo repulsivo e fisicamente repugnante... transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte [...] denuncia a dominação e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega" (Ibidem).

Se o feio era tido como inimigo da arte, garantia da tensão necessária a ser capitulada em nome de uma unidade abarcante, como denúncia torna-se refúgio e lugar de sobrevivência do belo. O investimento formal lança-se sobre o disforme, sem desvirtuá-lo. Trata-se, sustenta Adorno, da "inserção numa forma, por algo inimigo da arte enquanto agente da arte, que amplia o seu conceito muito além da noção de ideal" (Ibidem,

p.64). O feio que, segundo Sodré e Paiva, ganha “qualidade estética positiva” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.65), de inimigo da arte, torna-se agente da arte, podendo não apenas estabelecer o seu reinado, sobretudo, enquanto retorno do recalcado, permitindo que a arte subsista. Mais uma vez aqui se reforça, por este recurso da arte ao feio, a noção de um horizonte estético do presente, com o qual se pretende indicar um segundo momento da recepção do grotesco em Hilda Hilst, possível apenas passando por essas considerações estéticas de uma dialética imanente à empreitada configurativa do belo.

Adorno assegura-se de que “o belo surgiu do feio mais do que ao contrário” (ADORNO, 2006, p.65) e, com o refúgio da arte no feio, faz-se plausível emendar, seguindo ainda a *Dialética do esclarecimento*, que o belo regride ao feio, nele encontrando apoio e aliança para denunciar a realidade da dominação e da fealdade mesma da vida social. Em Hilda Hilst, a denúncia e resistência sofridas do estado de coisas de uma vida estilhaçada, dominadora e dominada, no tocante à literatura, transparecem naqueles textos que apresentam a exigência feita aos escritores para escrever pornografia, mais vendável do que os temas elevados. No entanto, estes textos traduzem apenas o sofrimento dos personagens, como em “Fluxo”, primeiro conto de *Fluxo-Floema*, mas não há um investimento no sentido e dar lugar a essa exigência de denúncia que apela à enformação do horrível. Neles, transparece uma crítica ainda não assumida do ponto de vista da forma.

Já quanto à trilogia obscena, não apenas se reconhece a tensão entre os ideais da arte e a fealdade do mercado editorial, sobretudo, como em *O caderno rosa de Lory Lamb*, a grande arte prima por imprimir à fealdade um lugar de importância, ao mesmo tempo em que se faz a crítica à ideologia da indústria cultural – Hilda Hilst recorre ao feio para denunciar a fealdade

do mundo, na linha de pensamento adotada por Adorno. A trilogia reconhece a degradação e recorre ao grotesco como instrumento desta tendência, sendo *Contos d'Escárni*o mais significativo neste sentido, pois já de início caracteriza-se pelo reconhecimento de um declínio e deste faz uso para denunciá-lo. O narrador de *Contos* distancia-se do de *Fluxo-Floema* por esse investimento encorajado pelas lembranças, cuja narrativa torna possível fazer literatura – no mesmo movimento que a arte se refugia no feio, a este emprestando o seu engenho formalizante, assim também a literatura, no presente caso, busca guarida na bufonaria, que antes recusava.

Desse modo, se se destacam, em Adorno, dois momentos da dialética do belo e do feio – o primeiro, consistindo no par conceitual feio-belo enquanto, no dizer de Hugo (2004), gêmeos siameses numa rivalidade constante no esforço de superação pelo recalque do destoante; o segundo, no apelo que a arte destina ao feio, neste encontrando guarida – tem-se que, num e noutro sentido, das três fases do grotesco, já explicitadas desde Bakhtin e Kayser, para os quais o século XX acolhe uma nova etapa do grotesco, que a arte caminha e se desenvolve em direção ao grotesco, podendo suscitar a suspeita de que a literatura, como uma das formas particulares da arte, ancora no grotesco. Uma diferença consistirá em que, na visão de Adorno, para além da descrição de um horizonte histórico, delineia-se um horizonte estético, à medida que o foco incide sobre o próprio que fazer da arte, embora o elemento social permaneça determinante para o filósofo alemão.

A atualidade do grotesco reveste-se de uma argumentação interna à própria arte, cuja problemática incide sobre a forma estética, não mais sobre o conteúdo histórico-social. Aos elementos históricos da recepção do grotesco, em Hilda Hilst, acrescenta-se assim um primeiro dado estético, também

importante para a compreensão da predileção pelo grotesco na criação da autora, iniciada com *O caderno rosa*, em 1990. A atualidade do grotesco configura-se, enquanto retorno do recalcado, num empreendimento que a própria arte se faz agente em face da degradação e do declínio do que ela reproduz.

Nessa linha, a escrita de Hilda Hilst não apenas repousa na denúncia do presente – da qual se disse pautada na falência da crença em Deus e na pornocracia brasileira –, mas também endossa o refúgio da arte no feio – e no grotesco. A escritora alberga na sua criação não apenas as potencialidades crítico-sociais do grotesco, no sentido aqui trabalhado; encara, em complemento, o retorno do recalcado na arte – e faz do grotesco, na trilogia obscena, o lugar no qual a sua bela escrita empresta forma ao disforme; daí a suntuosidade com que trata do excremento e das partes pudendas, como se estivesse a tratar em linguagem elevada do céu e das estrelas.

Insistindo nesse fio, as conclusões de Adorno podem ser conduzidas a uma releitura de outro texto que toca na problemática do grotesco. Trata-se de “O estranho”, de Sigmund Freud, muitas vezes consultado para uma compreensão do grotesco moderno. Se a arte opera o recalcamento do grotesco (isto poderia também ser pensado em termos de esquecimento do que estava soterrado na caverna, nas grutas do século XV), coloca-se a questão sobre o sentido do *Unheimlich* (estranho) conforme o emprega Freud na relação do familiar e do não-familiar. Trata-se aqui de ler Freud à luz da dialética do belo e do feio, sugerida por Adorno para a compreensão da produção artística do seu século; e, inversamente, entender o estranho como o que tendo sido superado e, pretensamente, ultrapassado, só pode retornar como assustador, como estranho.

Logo de início, Freud sugere uma definição do estranho: "aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (FREUD, 1976, p.277). A indagação pelo que torna o familiar estranho e assustador faz-se em duas direções: a primeira, pelas transformações na própria língua alemã quanto ao uso; a outra, recorrendo ao conto *O homem de areia*, de E. T. A. Hoffman.

A palavra alemã para estranho é *Unheimlich*, acréscimo do negativo *un* a *Heimlich*, que significa "familiar". A linguagem exprime essa distinção elementar podendo Freud sustentar que "aquilo que é *estranho* é assustador porque *não* é conhecido e familiar" (Ibidem) e que "algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho" (Ibidem). À primeira vista, o não (*un*) de *Unheimlich* é este algo acrescentado, na grafia de *Heimlich*, para designar a transição do familiar para o estranho. Sugere-se, já aí, que o estranho não é completamente alheio ao familiar – disto se infere, no sentido até aqui elaborado, que o grotesco não é completamente alheio ao sublime, nos termos da comparação de Hugo, que o feio não é inteiramente alheio ao belo, nos de Adorno. O grotesco seria um *mais* que se acrescentaria, pelo acréscimo de uma negação, ao belo. Isto melhor se esclarece na consulta feita por Freud aos dicionários, revisando ao emprego de *Heimlich* na poesia alemã.

Num primeiro sentido, *Heimlich* significa *pertencente* à *casa*, *domesticado*, dando *sensação de segurança* (Ibidem, p.279); noutro, sugere *o que está oculto da vista*, *escondido* (Ibidem, p.280), indicando que em ambos sentidos do familiar está presente o seu oposto, como assim designa o negativo *un* – "misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor" (Ibidem, p.281). Entende-se nesta ambiguidade um desenvolvimento da palavra em direção ao estranho e assustador, que Freud esclarece na

definição por ele apanhada de Schelling – "*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz" (Ibidem, p.282) – e Schiller, em que, num fragmento de poema, "*heimlich* é usado em conjunção com um verbo que expressa o ato de ocultar" (Ibidem, p.283). Daí resulta a compreensão de Freud do estranho: "*heimlich* é uma palavra cujo significado se desenvolve na direção da ambivalência, até que finalmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*. *Unheimlich* é, de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*" (Ibidem).

No emprego do termo, conforme os registros em dicionários e a definição de Schelling e a licença poética de Schiller, os dois sentidos de *heimlich* vão se estreitando até vir à luz o oposto, o estranho – o familiar, aos poucos, torna-se estranho e isto não apenas por uma imposição linguística, sobretudo, porque o estranho outrora foi familiar. Deste argumento, no propósito de melhor clareza sobre as possíveis conclusões desse desdobramento para a causa do estranho, é que terá interesse a análise do conto *O homem de areia* sobre o qual, de saída, será lançada uma suspeita (Ibidem, p.285) quanto a se o efeito de estranheza provém unicamente da boneca Olímpia, uma personagem importante na trama assustadora, porque objeto de desejo do herói do conto. Com essa suspeita, Freud propõe um outro caminho de interpretação – a questão principal incidirá muito mais sobre o fenômeno do duplo.

Digno de nota é ressaltar, na investigação do grotesco de Russo, a articulação, segundo ela, do texto de Freud na relação entre o narcisismo primário e o ego maduro (RUSSO, 2000, p.45-46). No fenômeno do duplo, dizendo respeito aos *reflexos do espelho*, às *sombras*, à *crença na alma* e o *medo da morte* (FREUD, 1976, p.293), a estranheza consistiria no retorno inesperado de um estágio mental já superado, mas que outrora fora amistoso e familiar (Ibidem, p.295). O ego maduro, fiando-se na crença de já ter ultrapassado

o narcisismo primitivo, espanta-se com a sua repetição, convertendo-se o duplo em objeto de terror. É a ameaça à segurança do ego que vem a ser a causa do terror, já que, tendo operado o recalque sobre o primitivo, não mais lembrava que um dia foi amigável. Assim, a repetição, tida como ameaçadora, desperta a sensação do estranho, ou seja, tudo o que tende à compulsão à repetição causa estranheza (Ibidem, p. 298), exatamente porque revela que o trabalho do esquecimento não logrou êxito completo.

Nesse sentido, o narcisismo familiar a uma fase anterior do ego, pela força mesma deste, vai, aos poucos, sendo recalcado ou reprimido de modo que o seu retorno na fase madura do ego gera o espanto, sendo por isto causa de temor. O que amedronta é algo de reprimido que retorna, sendo o estranho a categoria apropriada para designar este fenômeno de reminiscência indesejada. O estranho será o recalcado que outrora era familiar, uma mutação do familiar – será o retorno do recalcado. Em consequência, arremata Freud, o "prefixo *un* é o sinal da repressão" (Ibidem, p.305), o *mais* que se acrescenta ao *heimlich* para operar o efeito do estranho e designar o não-familiar, oculto e perigoso, como a repressão exercida sobre o familiar. Assim, Freud pode sustentar que,

> se essa é, na verdade, a natureza remota do estranho, pode-se compreender por que o uso lingüístico estendeu *das Heimlich* [...] para o seu oposto, *das Unheimlich* [...] pois esse estranho não é nada de novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão ((FREUD, 1976, p.301).

Embora a reflexão de Freud sobre o estranho facilmente possa ser associada ao grotesco moderno, devido à incidência no assustador, algumas considerações podem ser feitas no sentido de revisar o texto para a reflexão do ponto de vista da atualidade do grotesco, tanto para reforçar a determinação de um horizonte estético do presente quanto da especificidade de *Contos d'Escárnio* numa tradição que se arrasta pelos porões da escritura desde o Renascimento. O uso linguístico sugere uma indistinção entre familiar e não-familiar, em que uma mutação se dá sem necessariamente distinguir, exceto pela negação, um do outro. Já na compulsão à repetição que alinha o narcisismo primitivo e a consciência articulada, insere na análise linguística o elemento da repressão, sendo o estranho o retorno de algo que deveria ser mantido na caverna, nos escombros – da história e da estrutura psíquica.

Se, nesse ponto, acrescenta-se a origem geralmente sugerida do grotesco – a descoberta das pinturas na Itália do século XV – pode-se inferir que, tendo sido destinado à caverna e às grutas, vem à luz através das escavações. Há nisto um paralelo com a reflexão de Freud, relevante para a recepção do grotesco, ainda mais se se remete ao que no momento ocupa o presente texto, quanto à proposta de um horizonte estético desde a perspectiva da dialética do belo e do feio, conforme se pensou a partir das reflexões de Adorno.

Com o filósofo alemão, viu-se que a arte, visando ao belo como resultado, só pode se afirmar na negação do feio; deve suplantar o temor mítico para consolidar a segurança subjetiva no mundo, prestando auxílio ao projeto de emancipação humana. A arte, portanto, exerce uma repressão do feio, na reconciliação da plurivocidade do particular e dissonante, na unidade abarcante do belo. Nesses termos, ela exerce o efeito de recalque sobre o feio, neste inserindo o sinal da repressão, o

prefixo *un* da dialética do familiar e assustador, discutida por Freud.

Viu-se ainda que a arte, que põe o feio como inimigo, nele busca refúgio, o que explica a persistente configuração do grotesco na arte moderna, com o intuito de sobreviver enquanto doação de forma, empréstimo de unidade, à realidade disforme, sem suprimi-la, mas revelando-a. Tomando este caminho, compreende-se o horizonte estético do presente, podendo ao mesmo acrescentar que o feio retorna, não apenas reivindicando os seus direitos, sobretudo, retorna como aquilo que foi reprimido e, neste sentido, melhor se esclarece o estranhamento que causa textos como os de Hilda Hilst e, na esteira da sua criação, *Contos d'Escárnio*. Por outro lado, a proposta de uma outra chave de leitura do texto de Freud não apenas reforça o argumento de Victor Hugo quanto ao imbricamento entre o grotesco e o sublime – do mesmo modo que o familiar estreita-se com o não-familiar, assim também o feio com o belo –, no tocante ao texto da autora, alude ao que designa *Contos d'Escárnio* no tocante à estrutura do grotesco.

No capítulo anterior, chegou-se à conclusão de que os *Contos* aproximam-se muito mais ao tipo de grotesco que Bakhtin sustenta como original, para o qual cria o conceito realismo grotesco, do que o que Kayser explana como estranho, insólito e assustador. Em "O estranho", Freud, mesmo tratando do assustador, ao inserir o conceito de repressão, no segundo momento da sua pesquisa, traz a possibilidade de reforçar o argumento em favor da proximidade entre o realismo grotesco e os *Contos*. Se se considera que o grotesco da praça pública, conforme vislumbra Bakhtin se apropriando de elementos da cultura popular, passou por um processo de esquecimento do caráter público que lhe é próprio, nos *Contos*

subsiste esta nostalgia de um passado cômico e alegre, daquela gargalhada ensurdecedora da Idade Média.

A trilogia obscena de Hilda Hilst poderia ser compreendida deste duplo ponto de vista, atentando para um horizonte estético da atualidade: no da predominância do grotesco na plasmação artístico-literária, nos termos pensados por Adorno enquanto astúcia da arte; e no do retorno do reprimido, o feio, recalcado em função da universalidade do belo. *Contos d'Escárnio* faz-se central neste aspecto à medida da explicitação na letra da predileção pela comicidade, cujo centro cosmológico destina-se à elevação do falo a princípio na determinação do sentido da existência humana.

Tem-se, desse modo, a prerrogativa para sustentar que a arte ancora no grotesco e, com ela, a literatura – trata-se da hegemonia do feio na arte, trilhando os passos de Adorno e na dialética da plasmação artística; retorno do feio reprimido, aplicando o texto de Freud a uma dimensão histórica; de ambos, na atualidade, o retorno de uma escrita visando à demolição do mundo, em Hilda Hilst, embora tal propósito não mais possa ocorrer em termos da vida pública, e sim no domínio da leitura privada, conforme sugere o romance moderno e o seu caráter de entretenimento solitário.

É nesse sentido, tomando de empréstimo as consequências do pensamento de Adorno e Freud sobre o tema de que se ocupa o presente escrito, que se faz possível pensar que o fluxo literário ancorou no grotesco e, neste sentido, sustentar o horizonte estético de uma época, permitindo pensar *Contos d'Escárnio* como uma das facetas do retorno do reprimido na arte e na literatura. Em contrapartida, resta ainda tratar de um outro fluxo, sem o qual o horizonte estético não estaria completo: o fluxo literário ancora no grotesco e, no entanto, em Hilda Hilst, embora recupere aspectos do baixo-corporal

do realismo grotesco, não poderia lançar mão das mesmas técnicas literárias, visando destinar-se a um eu, seja este um narrador ciente da totalidade ou uma personagem em relação amistosa com a realidade objetiva.

Se se pode falar de um realismo grotesco em Hilda Hilst, este não consiste no da praça pública, pressupondo indivíduos em relação uns com os outros; nela o realismo da praça migra para o interior da consciência nas suas tramas psíquicas para ordenar o material recolhido do mundo exterior. Um horizonte estético no domínio da arte implica em refletir o específico da arte literária, para melhor compreender como o grotesco encontra nova atualidade e, assim, estender a problemática da sua recepção ao âmbito de uma técnica narrativa específica do século XX. Se o *fluxo literário* ancora no grotesco, em *Contos d'Escárnio*, o grotesco ancora no *fluxo da consciência*.

O grotesco no fluxo da consciência

Ao que parece, a ficção contemporânea retira as consequências extremas dos rumos da literatura moderna, já definida por Hegel como "epopéia burguesa", ao consumar o *recuo em direção ao eu*. O termo foi cunhado pelo psicanalista americano Christopher Lasch para sugerir a condição da arte e da sobrevivência da literatura em *tempos difíceis* ou numa época terminal – "quando a realidade foge ao domínio da imaginação", diz ele, "esta se refugia... em estratégias autodefensivas de sobrevivência: precisamente o tipo de estratégias adotadas pelo escritor e pelo artista contemporâneos [...] na tentativa de manter vivo o empreendimento artístico, em uma época terminal" (LASCH, 1987, p.117). Nesta, vige a incerteza quanto à identidade das pessoas e das coisas (Ibidem, p.23),

cujo resultado apresenta uma realidade fragmentada ante a qual se põe um "eu mínimo", recortado, sitiado, às voltas com um psiquismo sem amparo na solidez da realidade concreta constituída como morada humana, sólida pela duração dos costumes e das coisas criadas.

A experiência da catástrofe e do assassinato em massa teria engendrado uma relação de insegurança no mundo, restando ao indivíduo refugiar-se em si mesmo, como forma de se proteger da instabilidade e fluidez do meio circundante. A impossibilidade de vislumbrar na realidade exterior uma referência de apoio para o agir e sentir humanos, reforçando a estrutura psíquica no amparo no real, faz do narcisismo a solução para a existência em face das invenções que, em toda parte, apresenta a destruição em massa como horizonte do futuro – um futuro que pode estar próximo, longínquo ou nas fantasias subjetivas com que se enfrenta a vida. Essa tensão não apenas gera o medo cotidiano, mas, sobretudo, requer de todos outro reordenamento mental.

Por um lado, a experiência do Holocausto (que em geral se toma como fenômeno de destruição em massa mais significativo, porque destrói os ideais de humanidade e de esperança na razão humana) e o fim das narrativas redentoras conformam uma relação ao mundo no mínimo patológica, na qual a incerteza do futuro e o sentimento de impotência para mudar o curso do mundo conduzem ao fechamento na interioridade. Por outro, deve-se registrar, concomitante ao desespero ante a catástrofe iminente, o desenvolvimento da cultura de massa e da administração dos bens culturais, cuja engrenagem separa o indivíduo do mundo existente à medida que promove uma cisão entre os homens e os bens disponíveis, reduzindo aqueles a receptores e consumidores de uma ordem planejada e planificada, da qual aparentemente não participariam.

Seja de um ponto de vista ou de outro, o eu recua ante a realidade – ou porque dele faz refém de poderes incomensuráveis de destruição ou porque fazendo do mundo uma vitrine consolida a dependência dos objetos prontos para consumir. Essa dupla alienação, dos rumos do mundo e da produção da realidade através do trabalho, termina fracionando a vida psíquica. A alienação do eu, na ordem do mundo e dos bens necessários à garantia da sua manutenção e da satisfação dos desejos, produz um tipo de indivíduo que Lasch nomeia *mínimo eu*, o correspondente ao que Theodor Adorno, na *Dialética do esclarecimento*, fala de *eu mutilado* – um eu situado no contexto mais amplo da *vida danificada*, expressão também de Adorno, empregada no subtítulo de *Mínima moralia*. Apartado do mundo circundante, estranho à realidade instituída, exposto no seu gosto e fantasias, com fins de mercado, resta pouco espaço de atuação e autorrealização: a realidade psíquica torna-se o *topos* da existência em face de um mundo tornado estranho e hostil ao sujeito.

Recorrendo ao filósofo francês Gilles Lipovetsky, o século XX determina-se como *era do vazio* e *desertificação social*, no qual se deu o esquecimento da sociedade e dos costumes trazendo um novo modelo de socialização e individuação num massivo *processo de personalização* (LIPOVETSKY, 2005, p.XVI). Segundo defende, em concordância com Lasch, trata-se de um processo em que as preocupações com a estrutura psíquica e o bem-estar são mais relevantes e significativas que a ordem mundial, o que, em contrapartida, consecuta no afrouxamento das querelas sociais em função da realização de si mesmo. Indiferente à objetividade da vida comum, a cultura dos dias atuais está "centrada na expansão subjetiva" (Ibidem, p.35), na qual, os indivíduos se encontram apartados uns dos outros e do mundo – a cultura centrada no eu e

na compreensão de si mesmo condena as pessoas a viver num deserto social (Ibidem, p.37).

O apelo a expressões tais como "mínimo eu", "cultura do narcisismo", "processo de personalização", "deserto social", em Lasch e Lipovetsky, denuncia o surgimento de conceitos com os quais se esforçam estes teóricos para compreender a existência em tempos difíceis bem como esses mesmos tempos, indicando o "colapso da vida comum" (LASCH, 1987, p.24) e o superinvestimento nas estratégias de sobrevivência e afirmação do eu, mesmo contando com o sacrifício e mutilação dos referenciais objetivos, sejam estes os costumes ou os bens culturais oriundos do esforço coletivo na construção, no dizer de Arendt (2007, p.107), de um mundo durável – no sentido de que supera a vida dos indivíduos singulares isolados.

O minimalismo da cultura, nesses termos compreendida e interpretada, ao passo que o mundo se transforma em espelho da subjetividade, termina impelindo a relações intersubjetivas pautadas no interesse por si mesmo à medida que o intercâmbio humano ou se constrói na expectativa de garantir a satisfação das fantasias individuais, seguindo o rastro da reflexão de Lasch, ou porque as pessoas passam a se reunir em conformidade com a necessidade de potencializar a imagem de si, conforme entende Lipovetsky. Num e noutro movimento, dá-se a pulverização da vida social quando esta poderia empreender projetos válidos para todos, deteriorada por uma nova convenção baseada no indivíduo deslocado das problemáticas sociais. A interação social se preserva, no entanto, sem as questões sociais como móbile da vida.

Esse estado de coisas conduz à problemática da arte e da literatura, no tocante à representação da realidade por um sujeito que a contempla e a ela está integrado, rendendo à reflexão estética a criação de conceitos como arte mínima ou estética minimalista (LASCH, 1987, p.117), desenvolvidos

por Lasch[25] desde a noção de mínimo eu; conduz à suspeita de Benjamin, lançada sobre a capacidade de contar histórias, de que a "a arte de narrar está em vias de extinção" (BENJAMIN, 1994, p. 197), alinhando aos diagnósticos do fim no século XIX, um presumível fim da narrativa; conduz à compreensão que Adorno adianta sobre o romance enquanto "experiência do mundo desencantado [...] e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência" (ADORNO, 2003, p.55), embora não se possa mais narrar.

Um presumível fim da narrativa e a impossibilidade de narrar são meios de compreensão da falência da "faculdade de trocar experiência" que Benjamin lamenta, logo de início, na tematização do narrador. Também pensado por Lasch, desde a perspectiva do mínimo eu e da transformação do mundo num *cosmo* composto de mônadas narcísicas, para o qual "o declínio do modo narrativo [...] reflete a fragmentação do eu" (LASCH, 1987, p.85). Em Benjamin, trata-se da alienação do que ele supunha inalienável – a imaginação; em Lasch, a incapacidade das pessoas se veem como sujeitos de uma narrativa porque ante o mundo não se veem como sujeitos (Ibidem); emendando com Adorno (2003, p.56), a desintegração da "identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite".

E aqui já se faz possível conduzir a reflexão sobre a realidade da vida cotidiana nos dias atuais e os problemas que a mesma repercute na arte à leitura de Hilda Hilst. O fim da narrativa e a incapacidade de contar estórias com começo, meio e fim, numa totalidade por si mesma compreensiva, assemelham-se à comparação do narrador de *Contos d'Escárnio* com os verbos

25 O capítulo de *O mínimo eu* que tematiza as consequências de uma cultura centrada na interioridade subjetiva apartada da objetividade exatamente intitula-se: "A estética minimalista: arte e literatura em época terminal".

chineses para sugerir a forma mais adequada a ele enquanto sujeito narrativo, que serviu de ponto de partida para destacar na obra a perspectiva de um horizonte estético nos termos da estética da recepção. Diz Crasso no introito aos contos que se seguirão: "os verbos chineses não têm tempo. Eu também não" (HILST, 2002a, p.14). E, tendo feito esta breve nota quanto à forma dos seus relatos, tão logo inicie o primeiro, sem terminá-lo interrompe para emendar outro.

Assim, o refúgio do eu no interior de si mesmo, enquanto estratégia de defesa à ameaça exterior, no âmbito da expectativa da catástrofe total e da domesticação do gosto e do desejo pela cultura de massa (neste ponto, o conceito de Indústria Cultura, em Adorno, viria em apoio quando se pensa a administração cultural como forma de domínio ideológico dos indivíduos pela sistematização dos produtos da cultura), tem o seu correspondente na arte quando a mesma toma o eu como tema: o correlato estético do eu mínimo é a arte mínima, única adequada, segundo Lasch, a representar a vida danificada numa época terminal. Pode-se aqui recorrer a uma das personagens mais sombrias de Hilda Hilst, Hillé, a senhora D: "eu Hillé, também chamada por Ehud A senhora D, eu Nada, eu Nome de ninguém [...] Derrelição me dizia Ehud, Derrelição" (HILST, 2001, p.17).

O D de derrelição significa desamparo, abandono, como assim se expressa a obscena narradora, podendo servir de protótipo para um eu em profundo desligamento do mundo, numa busca frenética por uma fiança fora do real. Isto também endossa o narrador de *Contos d'Escárnio* na recusa de uma narrativa linear própria do tempo objetivo – nele, há o recuo ao tempo da consciência e, portanto, da interioridade subjetiva. Nestes termos, arremata Lasch: "a arte contemporânea é uma arte terminal [...] porque a experiência terminal ameaça

solapar a própria possibilidade de uma interpretação criativa da realidade" (1987, p.118). De modo sugestivo, Benjamin defende que "a origem do romance é o indivíduo isolado" (BENJAMIN, 1994, p.201); a sua matriz "é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém" (Ibidem, p.54).

Tomando a senhora D como protótipo, pode-se inferir que a finalidade do romance está no indivíduo desamparado, que além de solitário apartou-se do real. Ainda na esteira dos dizeres de Benjamin, os textos de Hilda Hilst parecem anunciar a perplexidade de quem vive (Ibidem, p.201) numa época terminal – o que caracteriza o mínimo eu é a derrelição, o desamparo, o abandono. Efeitos, por um lado, de um sujeito histórico às voltas com a impotência diante da vida, mas também do enredamento cada vez mais exaustivo de uma busca desse próprio sujeito em dar conta de si e do mundo apelando unicamente para a constituição psíquica numa crença maturada no poder de decidir sobre o mundo sem recorrer a este mesmo mundo.

Nesses termos, a literatura, na forma do romance, parece dirigir-se no rumo da tematização do eu, da representação da ordem psíquica, não mais podendo falar-se de um relato épico, no qual ações concretas e fatos reais davam o conteúdo da atividade de contar. Nela, interessa muito mais relatar a vida do eu e não acontecimentos exteriores nos quais estaria enredado este eu, para demonstrar que se as relações objetivas não são mais tão fiáveis, há, no espaço da constituição interna, uma realidade mais verdadeira e autêntica. Trata-se, ainda, de perseguir a verdade sobre o mundo e a esta conferir uma forma. O propósito da literatura mantém-se intocado, no entanto, o lugar dessa busca sofre uma sutil alteração voltando-se o

escritor para os pensamentos e os resíduos de realidade encontráveis no psiquismo.

A esse respeito, válido será trazer para a discussão as reflexões de Georg Lukács na *Teoria do romance*, na qual enfatiza o desaparecimento da epopeia em função do romance. Novidade centrada no banimento da vida, como reconhecimento, por outro lado, da sua existência, em que cada personagem engendrado, em virtude desse banimento, "terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento" (LUKÁCS, 2000, p.43). Ao que se pode emendar: "essa solidão não é simplesmente a embriaguês da alma aprisionada pelo destino [...] mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade" (Ibidem). A solidão não apenas se reveste como característica das personagens em situações dramáticas, sobretudo, como as condições histórico-sociais já acenam, tem-se uma solidão psicológica, como condição *a priori* dos romances.

Relevante ao bom entendimento da emergência dessa solidão, em que se dá a não conciliação do sujeito com o seu mundo – no dizer de Lukács, entre alma e obra, entre interioridade e aventura – é levar em conta os dois tipos de inadequação ao mundo indicados pelo filósofo: ou "a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior" (Ibidem, p.99). Para o primeiro caso, interessa pensar do ponto de vista de um *idealismo abstrato*, do sentimento de inferioridade em relação ao mundo; enquanto para o segundo, emprega-se o conceito *romantismo da desilusão*, em que a alma se considera capaz de superar a realidade exterior – complementares no sentido de que este último consiste numa tentativa malograda de solucionar as dificuldades pelas quais passa a alma quando se compreende incapaz ante a onipotência do mundo exterior.

A concepção do isolamento na perspectiva do sentimento de inferioridade em face do mundo origina-se na ausência de percepção do espaço e incapacidade de "experimentar distâncias como realidades" (Ibidem, p.100), resultando no paradoxo entre mundo subjetivo e objetivo, entre constituição interna e externa, em que as "esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum" (Ibidem, p.101) – apartada do mundo, sem condições de relacionar-se com o espaço para empreender aventuras, a alma também perde a dimensão do que causa as suas ações, um desvínculo que impede derivar das ações qualquer constituição psíquica. No dizer de Lukács:

> À medida que o mundo se torna cada vez mais prosaico, à medida que os demônios ativos abandonam a cena dos combates, deixando a uma massa informe a resistência contra toda interioridade, surge o dilema para o estreitamento demoníaco da alma: desistir de toda relação com o complexo "vida" ou de suas raízes imediatas no verdadeiro mundo das idéias. (LUKÁCS, 2000, p.108)

O que Lukács nomeia idealismo abstrato refere-se, portanto, a essa pressão exercida sobre a alma para que se recolha dentro de si, na desistência da vida e das ideias que dariam suporte e justificativa às ações e ao próprio psiquismo. Um estreitamento e desligamento do mundo e dos ideais que teriam como consequência para o indivíduo a perda da capacidade de se tornar o "centro portador de uma totalidade épica" (Ibidem, p.111), passível de ser transmitida aos outros e organizar-se

numa unidade acessível ao próprio agente da narração. Isto condiz com o dizer de Benjamin sobre o romancista: "ele é o mudo, o solitário" (BENJAMIN, 1994, p.54) – e, ainda, com o narrador de *Contos d'Escárnio*, assim como outros inventados por Hilda Hilst, conforme mais acima se falou da dificuldade de relatar as próprias experiências, para a qual a "inadequação entre o homem e mundo exterior aumenta ainda mais em intensidade" (LUKÁCS, 2000, p.111).

Esse paradoxo repousa ainda no fato de que a alma, na sua relação abstrata em face da vida e no afã de afirmar diante dela as próprias ideias, ao sentir-se menor, perceberá seus planos desde a negação presumida de uma correspondência possível ao que se impõe de fora, consecutando na desistência dos seus projetos em função do mistério que nessas relações enviesadas se estabelece, sem que se faça otimizável qualquer saída – a inadequação pesa sobre a alma como fator de abandono das próprias conquistas: "assim é que o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania" (Ibidem, p.103).

Cabe, nesse ponto, endereçar atenção a dois personagens de Hilda Hilst e indicar uma outra linha de compreensão dos mesmos. O conflito de Axelrod, em *Tu não te moves de ti*, em face da História tem a divisa desta totalidade não abarcável pelo intelecto, por conta dos limites humanos reconhecidos – noutras palavras, por conta do sentimento que invade a alma da grandiosidade da vida (ou da História) e a insipidez do herói historiador. O seu sofrimento se dá em virtude deste sentido que nasce da sua vida, do que teria conseguido enquanto professor universitário e o que a vida enquanto alteridade onipresente parece figurar na sua imaginação. A pequenez com que vislumbra a si mesmo assemelha-se à atitude de Amós Kéres, de *Com os meus olhos de cão*, que se resigna com o seu

ser ínfimo, abandona a família e o trabalho, para partilhar a vida prosaica de um cão. Sobre isto, parecem esclarecedoras as palavras de Lukács:

> [...] a falta de correspondência entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quando conquista por nunca ser "aquilo" de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca. (LUKÁCS, 2000, p.116)

Se esse primeiro tipo de inadequação entre homem e mundo exterior revela-se enquanto *a priori* para o romancista configurar a recusa à vida porque diante desta o homem se vê suprimido e esmagado tendo que sucumbir ao seu poder inexorável – no segundo tipo, é o contrário que acontece. Trata-se da "inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer" (Ibidem, p.117). A pequenez da vida, e o que ela poderia promover, está sempre aquém das perspectivas alimentadas pelo indivíduo. É o caso da senhora D – mas também de Kadosh e, certo modo, de Crasso, embora neste último, com uma saída bem distinta como se vem trabalhando até então – sempre queixosa de ser mais que a vida, buscando noutro lugar uma satisfação que fora da sua janela (ou da escada) parece não encontrar.

Trata-se, nesse outro *a priori* abstrato, "de uma realidade puramente interior repleta de conteúdo e mais ou menos

perfeita em si mesma", sustenta Lukács, "que entra em disputa com a realidade exterior; tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo" (Ibidem, p.118). Ao contrário das pretensões da alma que opera pelo esforço do isolamento a busca de solução para a sua condição enquanto submetida à superioridade do mundo, ante o qual apenas sobrevive deixando-se suplantar, o que se registra nesse segundo momento da inadequação é o fortalecimento do descompasso entre interioridade e mundo, em que se enreda "numa sucessão nebulosa e não-configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo" (Ibidem), à custa do esvaziamento de sentido do mundo.

Essa necessidade da alma de esvaziar o mundo das significações, em função de uma busca abstrata pelo sentido no interior de si mesma, contribui para a perda do significado e consequente desfiliação da vida social, pois tenta atribuir substância à realidade desde a solidão dos pensamentos desconexos porque desamparados de referência no outro que é a vida. Saída aparentemente venturosa porque sugere evitar as contradições prováveis, quando enfrentar a vida requer correr o risco de desamparar-se na inadequação. Nada melhor que em vez de confiar ao mundo o ponto referencial último de sustentação das ideias e das ações, da busca de sentido para a existência, apostar no recolhimento como fonte mais segura e mais fiável. É desse modo que além de um estado psicológico, como é o primeiro tipo de inadequação, traduz-se com isto uma tentativa de projeção dos planos subjetivos na conformação da objetividade, estruturada enquanto pretensão de fornecer um juízo certeiro sobre a realidade. Nas palavras de Lukács:

> [...] a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é

> um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa auto-suficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior. (LUKÁCS, 2000, p.119)

No entanto, essa saída manifesta-se malograda, pois a vida cobra os seus direitos e se impõe na sua superioridade – mantém-se de todo modo espreitando as intenções subjetivas. Destacar-se da realidade e reconhecer-se como fonte de todas as realizações só se faz à custa do esvaziamento absoluto da realidade, revelando-se em contrapartida num outro tipo de desamparo e abandono, em cuja consequência está o malogro da criação de uma literatura desiludida. Daí Lukács denominar esse tipo de inadequação romantismo da desilusão, posto que o indivíduo ainda irá lamentar o esvaziamento de todo sentido da alteridade, embrenhando-se no interior de si mesmo em busca do sentido da existência, como forma de fundamentar o mundo que pretende alicerçar na interioridade.

> A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutas e, com estas, a derrotas inevitáveis previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói (LUKÁCS, 2000, p.124).

Talvez se possa inferir dessa argumentação que a tentativa de resolver a inadequação primeira, conduz a um acirramento

do desamparo e do sentimento de abandono. A constituição interna à própria alma, investindo na absorção da exterioridade dentro de si, ou seja, reunindo na interioridade o interior e o exterior dando as costas à realidade, teria como resultado inevitável um retorno mais intenso e corrosivo num desesperado temor da realidade da vida que se mantém ainda reivindicando o seu lugar de alteridade. A solução malogra não somente porque a vida é esta exigência permanente de referência a que a alma deve recorrer; sobretudo, essa exigência inere a alma, de modo que a tristeza se faz devastadora e a deformidade assoma com poderes mais destruidores. Viver em conformidade com os estímulos anímicos tem consequências mais nefastas, segundo Lukács, no "resultado da primazia do estado de ânimo: a tristeza impotente diante de um mundo em si inessencial, a referência monótona e ineficaz de uma espécie de decomposição" (Ibidem, p.125).

Esse hiato observado entre a interioridade e a aventura, expressão empregada pelo filósofo, é o hiato que condiciona o próprio romance, definido aqui como a "epopéia do mundo abandonado por Deus – a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade" (Ibidem, p.89-90). E, ainda, que nele se trata da "forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência" (Ibidem, p. 91).

Essa busca de uma essência fora do mundo e dentro da consciência faz da literatura um fluxo tendendo para a tematização do eu. Conforme se viu com Lukács, o abandono da realidade exterior leva o romancista a produzir tramas que representam essa peregrinação da alma em torno de si mesma para justificar-se enquanto fonte do sentido de toda a existência, uma

epopeia pelos espaços e respeitando as distâncias; ao contrário, uma epopeia com base na proximidade interna ao próprio eu que, ao que se pode inferir, parece ir sendo radicalizada tanto mais quanto o indivíduo aparta-se da alteridade da vida.

É desse modo que passa por transformações a concepção do romance moderno. Como enfatiza Rosenfeld (2006, p.86), trata-se de "uma nova experiência da personalidade humana, de precariedade da sua situação num mundo caótico". Condição do romance que Adorno descreve como "resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atividade contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça de catástrofe não permite mais a observação imparcial, nem mesmo a imitação estética dessa situação" (ADORNO, 2003, p.61). Mediante a fragmentação do eu e a mutilação nele operada por uma heteronomia exclusionista, tende a desaparecer não apenas o indivíduo enquanto guardião dos textos de ficção na leitura: também são afetados o artista, o narrador e as personagens.

O artista vê-se constrangido ante possibilidades de plasmação arcaicas no sentido da representação da realidade, tendo que inventar novos recursos que permitam uma tradução daquela realidade caótica. É neste sentido que o recuo em direção à tematização do eu sacrificando o relato épico, encontra no *monólogo interior* o meio para tornar plástica a situação de queda do indivíduo e do cerceamento em si mesmo. O narrador tende a desaparecer na distância em face do narrado, seja no discurso da terceira pessoa, com que se retira da cena, seja no deixar livre o fluxo interno das personagens. Desaparece, portanto, o mediador dos relatos, restando apenas os pensamentos desconexos. "Ao desaparecer o intermediário", argumenta Rosenfeld (2006, p.84), "substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a lógica da oração

e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos”.

Adorno entenderá essa supressão do mediador do relato como “o mundo puxado para o espaço interior” (2003, p.59), de modo que qualquer coisa exterior é percebida “como um pedaço do mundo interior, um fluxo da consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva” (Ibidem). E aqui se tem mais uma significação das palavras iniciais do narrador de *Contos d’Escárnio*. Nesses termos, pode-se vislumbrar a abarcante definição de Chritopher Lasch, na perspectiva da estética numa cultura narcisista, conforme ele entende e desenvolve o conceito, apanhada para o romance contemporâneo:

> São romances nos quais um ser desprovido de contornos, indefinível, intangível e invisível, um ‘eu’ anônimo, que é, ao mesmo tempo, tudo e nada... usurpou o papel do herói (e aos mesmo tempo reduziu os outros personagens) à condição de visões, sonhos, pesadelos, ilusões, refluxos, qüididades ou dependências desse ‘eu’ todo-poderoso (LASCH, 1987, p. 140) [26]

---

26 Essa citação o autor recorta da escritora Nathallie Sarraute, a quem recorre também Anatol Rosenfeld para ilustrar essa apropriação do espaço externo pelo interno: “o leitor se encontra de chofre no íntimo, no mesmo lugar em que se encontra o autor, numa profundeza em que nada mais permanece das marcas confortáveis com cujo auxílio (o autor tradicional) constrói a personagem fictícia” (ROSENFELD, 2006, p.93).

Na perspectiva de sugerir um horizonte estético, o que acima se disse linha-se com o retorno do reprimido em que repousa o grotesco, conforme foi proposto desde a leitura de Adorno e Freud (este último visto dentro de uma abordagem histórica relacionada à dialética do belo e do feio). O horizonte estético de *Contos d'Escárnio* conforma-se enquanto protesto do feio e isto consolida uma expectativa estética na qual se insere Hilda Hilst e a predileção expressa na voz do narrador; na linha de uma fragmentação do eu e a consequente arte mínima que engendra o recurso ao monólogo interior e a representação da vida interior das personagens, pela incapacidade para o relato das experiências ou porque não há "ouvintes", ou porque o próprio agente literário não se compreende enquanto sujeito de uma narrativa, o que se explica pela dificuldade planejada para organizar o conteúdo das fornicações.

Tem-se que o horizonte estético, agora pensado desde a predileção por uma escrita menos arrumada, contrária às grandes narrativas tradicionais, encontra aqui, para além do ancoramento no grotesco, o tipo de fazer literário que dispensa a objetividade e recolhe-se na subjetividade; que suprime o narrador (daí a autoconsciência de Crasso na comparação de si mesmo com a ausência de um tempo linear nos verbos chineses) e absorve o domínio das coisas e pessoas exteriores para dentro do ego.

No entanto, embora o monólogo interior ofereça à imaginação do escritor contemporâneo ricas possibilidades plasmadoras, o recuo nele observado em direção ao interior da consciência, dando continuidade ao processo de refluxo do romance moderno à solidão do eu, transcende o relato dos conflitos internos à consciência em direção à configuração mesma, sem mediação, do fluxo do pensamento numa espécie de radicalização do monólogo interior, conforme defende Rosenfeld:

"a tentativa de reproduzir este fluxo da consciência... leva à radicalização extrema do monólogo interior" (LASCH, 1987, p.83). O narrador desaparece quase completamente, implicando em separar o monólogo interior – em que um narrador onisciente com a sua visão tridimensional descreve o fluxo interno das personagens, ostentando sobre as mesmas um saber de totalidade – de outra técnica que o subordina: o *fluxo da consciência*.

Essa distinção se faz necessária à medida que poderá fornecer o emprego em Hilda Hilst da técnica do fluxo da consciência ou inseri-la no que Robert Humphrey denominou *romance de fluxo da consciência* ou *ficção de fluxo da consciência*. Daí poder-se pensar a recepção do grotesco em *Contos d'Escárnio*, não apenas em termos de retorno do reprimido, mas, sobretudo, dentro de uma dinâmica do fazer literário que vai da narrativa de uma percepção interior do indivíduo, no monólogo interior, ao deixar ser/acontecer tal como é o próprio fluxo, simulando a ausência quase que absoluta do narrador, pelo menos em termos tipográficos, implicando, portanto, numa reflexão sobre os recursos utilizados para fazer fluir o pensamento (ou para fazer fluir o grotesco na consciência).

Na busca de fundar um conceito capaz de traduzir o sentido e o essencial do romance que visa deixar-se representar o livre movimento interno da consciência, chegou-se à expressão fluxo da consciência, conforme Humphrey, apropriando-se do conceito até então restrito ao domínio da psicologia, para aplicá-lo à crítica literária (HUMPHREY, 1976, p.1). Atentando para a análise do fluxo do pensamento, em James, quem primeiro postulou que a consciência é um fluxo em movimento, encontram-se definições como "o pensamento é contínuo" e "o pensamento acontece" (JAMES, 1979, p.121), que permitem compreender o romance do fluxo da consciência como esforço de *fazer acontecer a consciência no seu fluxo contínuo*.

Esse aparecer se dá naquilo que conforma o conteúdo da consciência: o pensamento, que se desdobra num fluxo, ainda segundo James, saltitando de ideia em ideia, movimento causado pelas percepções dos objetos externos, de onde as ideias se constroem e se originam. A relação entre pensamento e consciência consiste, portanto, na substância própria a ela: o pensamento que, semelhante a um rio, transborda a mente, valendo a definição da consciência como "fluxo do pensamento", "fluxo da consciência" e "fluxo da vida subjetiva" (Ibidem, p.132). Isto seria suficiente para dirimir a importância do conceito quando se trata de refletir sobre o romance contemporâneo no século XX e a sua atenção devotada ao fluir de pensamentos desconexos. No entanto, por outro lado, serve para ratificar a definição de Auerbach para a *mimesis* no século XX:

> Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes... introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, de lugares e tempos totalmente diferentes [...] que servem de andaime para os movimentos nas consciências de terceiros. (AUERBACH, 2004, p.477)

Em *Contos d'Escárnio*, o fluxo e as técnicas a ele aplicadas servem não tanto para apresentar conteúdo inarticulado, já que o narrador simula uma autoconsciência – as técnicas servem mais para denunciar a impossibilidade da narrativa ordenada,

a incapacidade de apresentar memórias de uma maneira coesa e previamente elaborada. Uma ilustração desse fluxo, em que se mesclam pensamentos de uma personagem, referência a lugares e pensamentos de terceiros, pode ser buscada em *Tu não te moves de ti*, citado aqui em virtude da dupla viagem que Axelrod faz, no pensamento e em direção à casa paterna. Nesta viagem, passado e presente, pensamentos passados e presentes, próprios e de terceiros se movem num fluxo desesperador e inoportuno.

> Quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentado imóvel, topografia tensa da minha víscera, articulado pausado uns intangíveis, Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo de trem, há em mim estridências, movo-me imóvel em direção à aldeia onde nasci, o existir de Haiága minha tia, com seus cactus cizais, um cogito arrumado de duros verdolengos, há dez anos atrás Haiága se propôs fazer canteiros, vê Axel, começo com alcachofras (HILST, 2004, p.133-134).

Nesse trecho de *Tu não te moves de ti*, visto desde a definição de Auerbach, percebe-se não apenas o fluxo desconexo dos movimentos internos da consciência, mas também a oscilação dos mesmos entre o que a personagem pensa dos outros, de si e, ainda, o emergir de lembranças passadas de outros personagens, as quais se introjetam as suas falas – o encontro com a tia num tempo e lugar distintos do momento da viagem é o andaime para entrar no movimento da personagem secundária. Importa, na definição de Auerbach e nesse trecho, que a

consciência aconteça enquanto fluxo de ideias, de lembranças, numa viagem inarticulada ao insólito que são os pensamentos mais inconfessos e invisíveis.

O mesmo recorte conduz a uma definição que distingue o romance de fluxo da consciência da apresentação psicológica de personagens através do monólogo interior, pois, embora tenha a consciência como "tela sobre a qual se projeta o material desses romances" (HUMPHREY, 1976, p.2), indo além da intenção psicológica, "a ficção de fluxo da consciência difere de qualquer ficção psicológica precisamente por dizer respeito aos níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção" (Ibidem, p.3). Aqui, tem-se em vista que a consciência se divide na *pré-fala*, não organizada e ainda carente de racionalização, e na *fala articulada* – a síntese própria a esta última, sendo a solução para o conflito da consciência no esforço de ordenar os conteúdos da pré-fala. Seguindo essa estrutura, nos romances de fluxo da consciência, não há a transição da pré-fala ao discurso racional, porque, segundo sustenta Humphrey, privilegia os estágios precários do pensamento.

> Com este conceito de consciência, podemos definir a ficção de fluxo da consciência como tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens (HUMPHREY, 1976, p.4).

Para ilustrar essa definição, pode-se ainda recorrer a *Tu não te moves de ti*, pela incessante autodefinição da personagem e os momentos de iminência de um *Isso* inominável,

assustador e inescrutável, perdurando em todo o conto, sem um desfecho sintético que reconcilie a personagem consigo, com a sua história e com a História – nem com a sombra inoportuna e desordenada do imperativo paterno que assoma tão logo ele decide fazer a viagem à aldeia onde nasceu, o que se depreende do seguinte trecho:

> Em mim um muito do outro, um quase tudo, um existir para a morte esse meu muito do outro e uma exceção, a minha, ser tudo, ser Axelrod, desnudo me pertencer e se esse que confessa agora suas pompas seus acordes seu vivo prateado, cintilâncias, pensar que sei tudo (HILST, 2004, p.137).

A articulação ordenada que definiria o ser de Axelrod adviria caso ocupasse o lugar do Isso, se ultrapassasse a desordem do pensamento articulando-o numa fala direcionada. Ao contrário, permanece preso aos pensamentos, num acontecer característico de um "cicio crescendo" (Ibidem), sem um fim apaziguador. Sendo este o material a ser representado no propósito da autora, surge, segundo Auerbach, outra problemática quanto à posse da fala: se o escritor, o narrador ou a personagem se apropriam do discurso, indefinição necessária quando se trata de deixar acontecer a consciência no nível mais baixo do fluxo do pensamento.

Todas as fronteiras demarcatórias do espaço do escritor, do narrador e das personagens são abolidas, restando a indeterminação generalizada, que irá, numa espécie de imperativo da forma, no dizer de Adorno, repercutir no leitor. Portanto, a clareza dos papéis dos que participam na trama literária

(inclusive tendo implicações no que respeita a tríade escritor -obra-público) não mais se anuncia, restando a obscuridade quanto à posse da fala: se o herói, uma personagem secundária ou uma terceira pessoa, o escritor, que, conhecendo profundamente os seres que cria, informa características físicas, estados emocionais; por outro lado, a diminuição da distância estética impede que o leitor participe de fora do que no texto é relatado.

Segundo Adorno (2003, p.61), "a abolição da distância é um mandamento da própria forma"; já Auerbach supõe que, se é o escritor o agente da fala, tem-se uma imprecisão quanto à função que exerce porque ele "não se manifesta acerca das suas personagens [...] como alguém que a conhece perfeitamente e que consegue descrever [...] o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança" (2004, p.479). Isto sugere que, no dizer de Adorno (2003, p.62), o sujeito literário se desobriga das convenções tão caras ao narrador tradicional, reconhecendo assim a própria impotência, em que os símbolos tipográficos ou gramaticais (AUERBACH, p.479) serviam de ferramenta para operar o distanciamento e a precisão com que observava e descrevia aqueles estados emocionais e de caráter, restando assim a dúvida e incompletude.

Daí as características estilísticas sugeridas por Auerbach para o romance do século XX, consistindo no desaparecimento do escritor como narrador de fatos objetivos, a partir de um saber determinado, implicando ainda na ausência de um ponto de vista exterior ao romance, servindo de suporte para informar acerca da realidade das coisas e das personagens. O escritor torna-se exitoso, pois detém um saber parcial, tendo, em consequência, que duvidar, perguntar e procurar – assim também o narrador e as personagens. E, se duvida e interroga, é porque conhece do mundo que cria o mesmo ou menos que

as próprias personagens e o leitor. A posição do escritor diante da realidade é a dúvida e a procura do sentido, como testemunham textos como *A obscena senhora D*, *Com os meus olhos de cão* e *Kadosh*, de Hilda Hilst.

O caráter exitoso e interrogativo do escritor repercute na postura do narrador, fazendo corresponder na destituição do papel tradicional do escritor a destituição do narrador. Pode-se ilustrar essa postura reticente em *O caderno rosa de Lori Lamby*, no dizer da menina-narradora prodígio: "eu vou contar tudo do jeito que eu sei porque mamãe e papai me falaram para eu contar do jeito que eu sei. E depois eu falo do começo da história" (HILST, 2005, p.13). Neste trecho, vislumbra-se não apenas a recusa à ordem cronológica que faz do narrador conhecedor da totalidade do que pretende contar. Nele, ainda é possível sugerir uma analogia com o próprio fluxo da consciência e o seu interesse pela pré-fala ao postular uma criança como sujeito da narrativa – a menina deve contar do jeito das crianças e nelas não é uma peculiaridade o olhar racional e onisciente sobre o mundo. Ademais, a promessa do começo vai sendo esquecida no desenvolvimento dos relatos.

A recusa da ordem cronológica, e a consequente autodenúncia da impotência do escritor, ainda se ilustra com o narrador de *Contos d'Escárnio* na já mencionada passagem sobre os verbos chineses, agora pensada sob outro ponto de vista: o narrador não apenas recusa um tempo linear; ele também recusa um saber onisciente. O mesmo sendo encontrado em "Osmo", um dos capítulos de *Fluxo-Floema*. Nele, argumenta-se a indecisão quanto a escrever uma estória: "eu gostaria mesmo de lhes contar a minha estória [...] porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu [...] estou pensando se devo ou não devo. O medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la" (HILST, 1970, p.63). A

insegurança, a dúvida e a indagação sobre a dignidade do leitor e de si mesmo, quanto à iniciativa de contar, permanece, mesmo que o discurso vá se desdobrando: “olhem, querem saber? Estou cansado de contar essas coisas e tudo mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada [...] porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder porque agora estou dançando” (Ibidem, p.73-74).

Assim, o escritor, recalcitrante à norma tradicional da escrita, não é mais aquele da tradição, nem o narrador, que narra ações, situações e caracteres com segurança objetiva – à discreta insegurança subjetiva do escritor corresponde a postura exitosa do narrador e à perplexidade quanto a si e aos outros – sejam estes o leitor ou as personagens. Isto se verifica na citação acima em que se conta a incerteza do contar. O escritor está tão perdido e confuso quanto o narrador e as suas parceiras de infortúnio, as personagens. É neste sentido que em *Com os meus olhos de cão* encontra-se uma confusão entre os três, em que o escritor, na mecânica do texto, perde-se em meio aos pensamentos de Amós Kéres e a intervenção de outras vozes que se intercalam no delírio ensimesmado.

> Alô, alô, claro minha querida, evidente que sou eu, agora estou ocupado, claro meu bem, então vai levá-lo ao dentista, sei sei... ***Amós passou a língua sobre as gengivas. Também deveria ir ao dentista*** **(claro que tem que ir)**, ***com a idade tudo vai piorando*** *ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo? não importa, mas disse senhor Amós há uma tensão em toda sua mandíbula, tensão de um executivo falindo, é fantástico, o senhor*

> *não acorda com dores nos maxilares? Acordo. Então é isso, temos de acertar a sua arcada. Quanto? Ah, é um trabalho difícil. Mas quanto?* **(mas minha querida, o garoto tá muito manhoso, tem que ir, os dentistas agora são verdadeiras moças, deixa que eu falo com ele, um instante professor)**. Pois não. *Ah, dispendioso, veja, temos de acertar todos os dentes de cima e quase todos os de baixo, e os de baixo são importantíssimos, nunca se deve perder um dente de baixo, são suportes para futuras pontes, o seu aqui de baixo ta todo roído.* **(alô filhinho, papai quer que você vá ao dentista, não começa com isso, compro o tênis sim, drops, sei, o que? shorts? Ah, isso não garanto, então levo eles, certo filhinho, alô, evidente que sou eu minha querida, ele vai sim, chego cedo sim tchau tchau)** (HILST, 2006, p. 16-17, grifo nosso).

Esse recorte, de início, traz a impotência do narrador quanto à descrição de Amós – ***Amós passou a língua sobre a gengiva. Também precisava ir ao médico* [...] *com a idade tudo vai piorando*** – sendo interrompido bruscamente pela entrada em fluxo – [...] *ele chegou a me dizer da última vez, quando foi mesmo? N*ão importa [...] – quase disfarçando a carência de conhecimento sobre o que desperta a ligação da esposa, a lembrança de uma ida ao dentista, pois deixa ao próprio Amós o encargo de descrever a visita acima destacada em itálico, cuja incerteza acomete o próprio personagem. O narrador abandona o herói no seu fluxo, aparentemente, por não ter sobre ele domínio, tornando-o narrador, já que o que importa é

transmitir esta lembrança desencadeada pelo telefonema, ação que se desenrola objetivamente, isto implicando numa relação diferente com o tempo narrativo, empregado aqui para descrever o que se passa na consciência de Amós enquanto fala com a esposa. Segundo isto, lembra Auerbach (2004, p.484): "o tempo da narração não é empregado para o processo em si [...] mas para as interrupções".

Como a memória de Amós aciona uma lembrança, a visita ao dentista passa a primeiro plano e o diálogo com a esposa, dado objetivo real, é posto entre parênteses (destacado em negrito) dando ênfase principal à negociação que a mente resgata de um tempo passado, evidenciando ainda a plurivocidade de vozes presente no recorte. Pelo menos seis vozes são ouvidas: a do narrador, a de Amós, do reitor da universidade, do dentista, da esposa e a do filho, as últimas dedutíveis da fala do herói. Assim, pode-se asseverar com Auerbach que "da plurivocidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar" (AUERBACH, 2004, p.483)[27] o "verdadeiro" Amós Kéres – não aquele que fala ao telefone, mas o que recorda, entre uma conversação com o reitor e um telefonema da esposa – dados objetivos reais – uma interlocução com o dentista.

Por conseguinte, ainda na esteira da reflexão de Auerbach sobre a *mimesis* no século XX, tem-se que o processo de representação da consciência, a partir da citação acima, desenrola-se desde um fragmento de real que desencadeia o fluxo psíquico, motivado por um olhar, um gesto que promove um fluxo

27 Como Auerbach está analisando o trecho de uma obra de Virginia Woolf, a citação termina do seguinte modo: "pesquisar a 'verdadeira' Mrs. Ramsey" – o final foi evitado para relacionar o que o teórico diz com a reflexão sobre o recorte na obra de Hilda Hilst.

interminável para "reproduzir a continuação da trama interna da consciência na sua liberdade natural e despropositada" (Ibidem, p. 485). No caso de Amós, o que desencadeia o fluxo, fazendo emergir os subterrâneos da memória, é a conversa sobre a ida do filho ao dentista – nisto, vão se intercalando ao processo interno acontecimentos externos, ressaltando "violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que povoam todo um universo vital" (Ibidem).

Nesses termos, pode Auerbach sentenciar o que distingue o romance de fluxo da consciência: "motivo casual que desencadeia os processos da consciência, reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo 'externo' e tempo 'interno'" (Ibidem). Outro exemplo magistral desse processo e da técnica nele empregada encontra-se em *Contos d'Escárnio*, em que o fragmento de real que desencadeia o fluxo, a entrada numa Igreja, prolonga-se por aproximadamente seis páginas, denunciando ainda o autoabandono do narrador, embora com sutis distinções do que se viu em *Com os meus olhos de cão*.

A entrada na Igreja (HILST, 2002a, p.23) ensaia uma reflexão, interrompida pela promessa anterior de falar da morte inusitada do tio chupando um coroinha – a Igreja faz lembrar a morte do tio pela presença do coroinha e, por isto, o discurso se interrompe. No esquema proposto por Auerbach (2004, p.484-485), há nisto duas digressões indicáveis: a primeira, o processo periférico, que desperta a lembrança não da morte do tio, mas de tê-la deixado para contar depois; a segunda é a narrativa que se segue, que apenas se relaciona com a primeira porque nela encontra o toque de real que desencadeia os detalhes implicados no destino de uma morte – grotesca porque tem o propósito do destronamento como se viu mais acima.

O motivo periférico é mantido guardado pelo narrador, para poder relatar os seus contos obscenos, até que se faz a pergunta sobre o porquê da sua entrada na Igreja – "E por que eu teria ido à Igreja aquela manhã?" Indaga-se, e disto se segue uma longa digressão, agora desencadeada pela constatação de que os momentos de tédio e vazio o teriam conduzido para lá, sobre os crimes das instituições católicas (HILST, 2002a, p. 30). Discurso sôfrego e apaixonado, descontrolado que só com muito esforço, em luta com o fluxo que o arrasta, *retorna* à Igreja, saindo do fluxo obsessivo, e ao conflito de que se ocupava. Isto revela, segundo Auerbach, o essencial do romance do século XX:

> O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentar livremente nas profundidades temporais... a realidade exterior objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro... é apenas uma ocasião: todo o peso repousa naquilo que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, 2004, p.487)

É neste sentido que se pode compreender a função que exercem os dados objetivos da narrativa que pretende explicitar os conteúdos verdadeiros do sujeito, recorrendo à interioridade da consciência. Quanto a isto, Humphrey (1976, p.38) emenda que o desencadeamento do fluxo acentua, ainda,

a liberdade da consciência em face dos conceitos arbitrários do tempo, acrescentando que a duração do fragmento externo não tem importância se contado no relógio e deste modo opera-se a ênfase no que é mobilizado internamente. Segundo ele, uma das técnicas principais para conseguir esse efeito é a "livre associação", controlada ou pela *memória* – como é o caso dos recortes acima – ou pelos *sentidos* ou pela *imaginação* (Ibidem, p.39). Sobre esta última, a maestria de Hilda Hilst no seu uso, ilustra-se em *Contos d'Escárnio* pelo que desencadeia a entrada na Igreja, mas também em muitas passagens de *Tu não te moves de ti*.

Mais adiante, serão analisados alguns outros mobilizadores do fluxo narrativo em *Contos d'Escárnio* – por ora interessa perseguir alguns exemplos noutras obras da autora, de modo a apresentar a riqueza com que nela se organiza a desordem da consciência dos seus personagens, como em *A obscena senhora D*. Pode-se nesta sugerir como fragmento de real desencadeador das vertiginosas associações de Hillé a morte do companheiro de vão de escada: "E agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás, quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da escada, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas" (HILST, 2001, p.18). Neste trecho, estaria aquele elemento de realidade que parece orbitar os devaneios da personagem, tanto que retorna com frequência: "e o que quer dizer isso de Ehud não estar mais? O que significa estar morto?" (Ibidem, p.24) – "como é o Tempo, Ehud, no buraco onde te encontrar morto?" (Ibidem, p.39).

Numa estrutura mais complexa, combinam-se memória, sentidos e imaginação no controle do fluxo, tal como ocorre em *Tu não te moves de ti*, no capítulo "Axelrod (da proporção)". A viagem de trem faz lembrar a frase paterna, que dá título ao volume, ponto de gravitação de todo o fluxo se repetindo em

diferentes Issos, alternado a outros momentos menores nos quais a realidade serve de pausa para um fluxo, logo mergulhando a personagem num outro. "O trem avança e eu recuo avançando, o pai está morto e eu o trago de volta" (HILST, 2004, p.142). Aqui o fluxo oscila entre afecções dos sentidos que conduzem Axelrod a reflexões combinadas de situações pretéritas ou da condição existencial – a impossibilidade de, movendo-se, sair de si mesmo.

A visão de fotografias ou a escuta do relato de uma aluna fazem com que se lembre do Isso inoportuno: "um aquém de mim mesmo, um, que não sei, move-se se vejo fotografias daqueles escavados" (Ibidem, p.135). Dentro do trem, enquanto está no banheiro, tocam a maçaneta da porta e o fluxo se interrompe, para logo em seguida, malgrado esse chamado do real, continuar, dessa vez com a memória do relato da aluna. Essa perplexidade do fluxo em *Tu não te moves de ti,* também, encontra-se em *Contos d'Escárnio*, apenas suavizando a escrita vertiginosa, buscando acompanhar a fluência do pensamento, o que se transmite ao leitor. No entanto, uma diferença deve ser ressaltada no que respeita a natureza do propósito dos *Contos* e a intenção grotesca. Neste último, alguns elementos do fluxo são particularidades físicas das personagens. Durante um relato, as mãos de Octávia fazem lembrar as "mãozinhas fofas" de Lina (HILST, 2002a, p.15), na discrepância com que acolhe um caralho. Na continuidade do relato, surpreende-se (Ibidem, p.16) com o repentino despojamento de Lina e o fluxo se desloca para os afagos de Octávia.

Tem-se aí o relato de duas safadezas intercaladas ou interrompidas pelo que desencadeia o fluxo narrativo, as "mãos" ou a "surpresa". No mesmo sentido, a observação do pescoço de Clódia desperta na imaginação de Crasso as suas impressões de Roma, o Lago dos Cisnes e a morte. Em seguida, pelo

esforço de pensamento que as associações requerem, suscita a desagradável lembrança de uma amante – uma "doida pensante" – cujo defeito era pensar sério, inquietando-se, ainda, com a incongruência entre pensar e fuder (Ibidem, p.33). O retorno à descrição do encontro com a artista dá sequência a outra cadeia de associações com os nomes de ambos: "Crasso e Clódia. Estaríamos em Roma? Achei fantástico. Eu havia lido Catulo aos 18 anos quando fodi aquela poetiza magrela e Clódia foi o grande amor de Catulo. Não é o da Paixão Cearense, é o outro" – enquanto os dois se apresentam, vai-se, paralelo, descortinando as possíveis semelhanças entre a sua Clódia e a de Catulo.

Seguindo ainda o estudo de Robert Humprhey, há na ficção de fluxo da consciência, na perspectiva do que a mesma pretende representar, adaptações de modalidades convencionais, no uso especial de padrões e métodos tradicionais como a descrição onisciente, o solilóquio, o drama e o verso. A descrição onisciente como maneira de apresentar material inarticulado (HUMPHREY, 1976, p.32) – ausente quase que por completo em Hilda Hilst; o solilóquio, com o pressuposto tácito de uma plateia (Ibidem), comunicando emoções e ideias relacionadas com uma trama, na qual a atividade psíquica é considerada como um cenário; o drama, na apresentação de personagens e diálogos, instruções para interpretações e descrição de figurinos (Ibidem, p.34); com o uso do verso, intenta-se indicar que o conteúdo é altamente emocional e, não havendo um correlato objetivo para representá-lo, serve para informar o aspecto incompleto do conteúdo não-verbalizado (Ibidem, p.35-36).

Em Hilda Hilst, a descrição onisciente, em geral, desemboca na imprecisão e insegurança do narrador, podendo-se destacar que, na maior parte dos seus textos, há uma

precipitação no apresentar o fluxo desordenado da consciência, por vezes, agonizante, que vai se intensificando conforme avança a trama – pode-se dizer que ela, logo de início, entra *in medias res*, em meio ao fluxo. Todas as suas personagens são agônicas, mesmo em *Contos d'Escárnio*, em que o grotesco parece como resto da existência, como sobras da vida se não há finalidades mais elevadas. Os solilóquios se mantêm no sentido acima, no entanto se evidenciam sem a apresentação precisa do início e do fim, nem da possível presença física de um interlocutor, o que se observa pela ausência dos travessões, símbolo gráfico, em geral, utilizado para indicar a conversação. Pode-se ilustrar isto com *Estar sendo. Ter sido*, pois a obra é um grande solilóquio, em que as falas se distinguem pelo ponto final ou por versos que substituem as falas.

O drama faz-se mais visível nas intervenções zombeteiras da escritora em meio ao fluxo, jogando, por vezes, com a inteligência do leitor e uma possível interpretação precipitada de expressões que, propositalmente lançadas pela escritora, fariam alusão a qualquer sentido mais comum, no propósito de brincar com o leitor, desestabilizando-o e nele promovendo o efeito de insegurança e falta de apoio na realidade objetiva ou qualquer ideia apaziguadora, tal como o fluxo da consciência parece sugerir nas personagens. A percepção do leitor é ligeiramente apanhada, conforme o imperativo *informe-se!* Muito presente em boa parte da obra e o testemunho das crônicas de *Cascos e Carícias* – "E encontraríamos velhinhas magníficas, risonhas, letradas umas quituteiras (*que fazem quitutes*)" (HILST, 2007, p.83, grifo nosso). Em *Contos d'Escárnio* serve de exemplo o jogo de palavras com Catulo ao dizer que não é o da Paixão Cearense e, ainda, da obsessão de uma das suas amantes por citações de Lucrécio: "Ó Crasso (*até aí é texto dela*) e depois Lucrécio" (HILST, 2002a, p.18, grifo nosso).

Mais significativo é o uso do verso, pretendendo demonstrar o estado emocional ou servindo de substituto para material subjetivo sem meios para uma clara expressão objetiva. Acolhendo a apreciação feita por Vera Queiroz, em Hilda Hilst, a prosa reveste-se de matizes poéticos em que, mesmo na descrição das personagens, resguarda o caráter de coisa da palavra tal como o poeta a entende, diferenciando da sua instrumentalização como meio para comunicar algo – em Hilda Hilst, há uma mistura de prosa e poesia (QUEIROZ, 2000, p.18). Indo além dessa questão estrutural, no que respeita ao fluxo da consciência, o verso muitas vezes interpola os diálogos. *Estar sendo. Ter sido* abriga versos substituindo falas e falas na forma de versos. *Com os meus olhos de cão* se inicia com versos, já apresentando o estado conturbado de Amós Kéres:

> A cruz na testa
> Os dados do que fui:
> Nasci matemático, mago
> Nasci poeta.
> A cruz na testa
> O riso sexo
> O grito
> Descubro-me rei
> Lantejoulado de treva
> As facas golpeando
> Tempo e sensatez (HILST, 2006, p.15).

Em *Contos d'Escárnio*, um verso serve de elemento de controle do fluxo narrativo, tão logo tem início o relato das primeiras safadezas. O verso interrompe a narrativa da "primeira safadeza" e faz lembrar outra bandalha – isto pode ser sugerido por que o retorno à "primeira bandalheira", embora de imediato

não fique claro que se trata ainda do primeiro relato, teria sido com uma poetisa, de acordo com o que se fica sabendo mais adiante nas digressões da narração. Neste caso, funciona como uma espécie de hiato, como mais adiante é empregado com o título "Hiatos de Crasso no relato", claramente sugerindo um pequeno entretenimento de Crasso enquanto conversa com Clódia, indicando sugestivamente que imanente a interlocução transcorre um fluxo apenas a ele acessível.

> Posso te dobrar joelhos e catar pentelhos?
> Posso ver o caralho do emir
> E a "boceta de mula" (atenção é uma planta da família das esterculiácias)
> Que acaba de nascer no jardim do grão-vizir?
> Devo comprimir junto ao meu palato
> o teu régio talo? Ou oscular tuia genitália dulçurosa Vestália? (HILST, 2002a, p.36).

E, por fim, a importância da apresentação gráfica nos romances de fluxo da consciência (ou da especificidade da *Aisthesis*, no dizer de Hans Robert Jauss), em que há, segundo Queiroz (2000, p. 17), discutindo a escrita de Hilda Hilst, a quebra das "convenções formais da estrutura do período, no abolir das maiúsculas depois do ponto; tampouco há submissão às convenções do discurso estrito, ao sobreporem-se falas distintas sem qualquer gráfico que as distinga ou ao seu emissor". Segundo Humphrey (1976, p.51), trata-se de controlar o fluxo dando "sinal de importantes mudanças de direção, de compasso, tempo ou mesmo no foco do personagem", sendo, portanto, "um controle meramente visual" (Ibidem, p. 54).

Além da pontuação, Hilda Hilst faz cargo de outros recursos mecanográficos que não apenas controlam visualmente o fluxo, mas deixam entrever tão-somente o estado psíquico – e, muitas vezes, nem mesmo facilita com a pontuação o trânsito entre uma cadeia de pensamentos e outra. O travessão usado convencionalmente para distinguir as falas no solilóquio desaparece completamente; a substituição de maiúsculas por minúsculas como que sugerindo a ausência de um sujeito operando a mecânica do texto – pode-se daí sugerir que as ideias não são apresentadas e sim que elas acontecem, como mais acima indicado quanto à postura do narrador.

Se se retoma agora a dialética entre passado e futuro, na diacronia e sincronia das obras, torna-se mais simples situar o grotesco de *Contos d'Escárnio* numa relação histórico-hermenêutica e precisar a sua atualidade em Hilda Hilst. Por um lado, a pergunta essencial à configuração grotesca se renova em face dos problemas histórico-sociais do presente – a política bandalha, a consciência moral fragilizada, a morte de Deus e o descrédito na Igreja Católica – reportando a imaginação da autora a um passado em que o grotesco não se apresentava como perspectiva plástica do assustador e insondável, ao contrário, vai mais aquém, resgatando as ricas possibilidades de demolição e regeneração pela via do rebaixamento do mundo, apelando ao baixo-corporal. A escritora se alinha com uma tradição que caminha na história desde a Idade Média e o Renascimento, em conformidade com as reflexões de Mikhail Bakhtin.

Por outro lado, a pergunta que se renova e se põe para ela, só poderia encontrar resposta atentando para as formas estéticas do século XX – para a literatura grotesca, implica algo que já se manejava nas artes plásticas, conforme as analogias feitas por Anatol Resenfeld na sua reflexão sobre o romance

moderno. O emprego de técnicas narrativas como o monólogo interior – visando apresentar os estados emocionais das personagens – e o fluxo da consciência – visando a uma representação direta dos estados inferiores da consciência – tem lugar na discussão sobre a recepção do grotesco. Este não poderia erigir um mundo ficcional coeso como paralelo a um mundo oficial numa narrativa, embora fantástica, com alusão imediata a uma realidade que se deve negar em função de outra, mais verdadeira – o rebaixamento do mundo só pode ser empreendido se se compreende que este mundo é o da consciência, sendo esta compreendida como cenário, como palco de ações e situações, conforme se observou com os teóricos que se ocuparam, mesmo que brevemente, do fluxo da consciência e o refúgio que nela parece buscar o romance moderno.

À recepção do grotesco, em Hilda Hilst, além de se configurar dentro da perspectiva de uma regressão do feio e da técnica do fluxo da consciência, deve-se ainda atentar para o isolamento do indivíduo na sociabilidade contemporânea, em que se desenvolve um grotesco destinado ao eu sitiado e desamparado em face do real. Isto explica porque parece não ser suficiente ao narrador de *Contos d'Escárnio* escrever lixo e bestagem, mas, conforme ele insiste em deixar claro, fazê-lo numa forma que corresponda às expectativas da era do vazio, da época do eu mínimo. Assim, no tocante a esta obra, a dialética entre passado e futuro, pode ser deduzida do texto mesmo, no qual a bestagem conforma o conteúdo grotesco e a irregularidade quanto ao tempo numa forma estética adequada.

Disso se retira outra característica do grotesco, agora do ponto de vista do fluxo da consciência, declinável do segundo momento destacado do plano narrativo dos *Contos* – trata-se, na maneira como aqui ganha atualidade o grotesco, de uma escrita grotesca, a considerar que o fluxo da consciência, no

intento de criar imagens para o movimento interno e contínuo da consciência, recusa a ordem formal em que repousa a tradição literária até o século XX. Aqui, a escrita serve de protesto contra as leis formais que fazem convergir escritor, narrador e personagem num todo coeso – uma escrita com a qual, na sua *Aisthesis*, na sua apresentação sensível, pretende manifestar que o tempo que interessa é o da consciência, mas, noutra linha, recusar um racionalismo que supostamente se apossa do real das coisas e do mundo. Nesse sentido, no fluxo da consciência a questão central do grotesco – a demolição da cultura oficial pelo rebaixamento – pode ser traduzida como demolição da norma culta pelo rebaixamento.

Infere-se, desse rebaixamento da própria escrita pela escrita, certa originalidade da autora quanto ao manejo do grotesco, pois ela retoma a perspectiva do baixo-corporal sem prescindir do horizonte estético-formal que a narrativa de fluxo da consciência, como técnica figurativa (ou mesmo gênero literário), sugere para a percepção do grotesco. No mais, amplia a definição do grotesco como demolição material do mundo e ratifica a sua riqueza plasmadora no tocante àquelas mil formas de dizer um objeto ou descrever uma situação, defendidas por Victor Hugo. Ao que parece, trata-se de uma *demolição formal do mundo* – tanto no que respeita às transgressões da escrita como no que tange às representações da consciência, geralmente tida como lugar da organização formal da realidade objetiva.

Pode-se ir mais adiante e dizer que, em Hilda Hilst, o grotesco serve não apenas para demolir as convenções sociais – como ocorre na praça pública, segundo Bakhtin, ou como foi outrora o projeto do escárnio dos cínicos modernos – mas também a consciência, o eu no qual teve de se refugiar o agente social e, como foi visto, o sujeito literário, quando as instituições (ou o cânone estético) não mais cumprem a promessa

propagada na ocasião de sua homologação. Postulado possível com a sugestão do fluxo da consciência como horizonte estético para a atualidade do grotesco.

No entanto, uma questão se põe no tocante ao recurso de que se vale o grotesco na sua empreitada: o riso. Para que o grotesco no fluxo da consciência volte-se contra a consciência – ou contra aquele que com ela mediatiza o mundo, o Ego – é preciso que o próprio riso tenha se modificado, assim como a relação do eu consigo e com as convenções. O horizonte estético de *Contos d'Escárnio*, conforme aqui sugerido, contribuiu para delinear, do ponto de vista da sincronia, a recepção do grotesco – mas, ao possibilitar sugerir que disto se deduz o eu como objeto do riso grotesco, suscita a suspeita sobre mudanças do riso na elaboração estética de Hilda Hilst. Isto é, sugere que se o grotesco sofre alterações com o fluxo da consciência, o mesmo ocorreria com o riso grotesco.

Daí a necessidade de complementar a construção do horizonte estético do presente literário com uma apreciação sobre o escárnio e indagar as peculiaridades do riso em *Contos d'Escárnio*. O grotesco é demolição material do mundo; no fluxo da consciência, torna-se demolição formal da consciência e da escritura; mas também pode ser demolição do riso. Ao que parece, em Hilda Hilst, o escárnio volta-se contra o próprio escárnio.

Contos D'Escárnio como demolição do riso

A inserção da problemática do riso no contexto de um horizonte estético da atualidade encontra a sua justificativa na incorporação do riso popular à grande literatura, durante o Renascimento, podendo assim alinhar esta capitulação com o escrito de Hilda Hilst, *Contos d'Escárnio*, em que, como já visto, tomando como forma o fluxo da consciência, confere

novas colorações ao grotesco. O riso radical, universal e alegre, segundo sustenta Bakhtin, "separa-se das profundezas populares e com a língua 'vulgar' penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia 'superior'" (BAKHTIN, 2002, p.62), passando a ser uma questão de literatura[28] – e Hilda Hilst fez da linguagem "vulgar" uma questão do fluxo da consciência.

Arriscando uma interpretação segundo uma pretensa evolução cronológica, o riso e os seus efeitos transitam da praça pública e da linguagem vulgar para o gabinete e a linguagem elevada, do "estágio da existência quase espontânea para um estado de consciência artística, de aspiração a um fim preciso" (Ibidem, p.63), e enclausura-se, por fim, no fluxo da consciência. Se a ficção de fluxo da consciência radicaliza o isolamento que faz nascer o romance; também se pode afirmar que radicaliza o influxo do riso, na obra de Hilda Hilst, se não nos resultados, pelo menos no seu objeto: o Ego.

A isso se devem acrescentar as novas formas de afirmação individual e social na presente época, na qual se evidenciam fenômenos de um narcisismo e individualismo exacerbados, o que coloca para o riso novas questões e alvos – ele já não é o mesmo quando cada um se fecha no horizonte de si mesmo, ou ainda, se o mundo circundante declina em face dos projetos de autorrealização e autoafirmação. É neste sentido que Gilles Lipovetsky irá supor a existência de uma *sociedade humorística* para caracterizar as peculiaridades do riso na sociedade de massa, em que a "divisão entre o cômico e o cerimonioso se

28 O autor emenda ainda que essa transição teria ocasionado o surgimento de grandes escritores de importância mundial, como Bocaccio, Rabelais, Cervantes e Shakespeare. Seguindo essa linha de raciocínio, sugere-se que *Contos d'Escárnio* também seria fruto dessa apropriação do riso pela literatura.

dilui, beneficiando um clima largamente humorístico" (2005, p.112). No mesmo sentido, explica-se Georges Minois, quanto à motivação para a escrita do volumoso *História do riso e do escárnio*, que o riso foi largamente difundido e, ao mesmo tempo, está fora das ruas, acolhendo assim os resultados da reflexão do filósofo francês. Conforme argumenta Minois, a sociedade humorística é:

> Uma sociedade que se quer *cool* e *fun*, amavelmente malandra, em que os meios de comunicação difundem modelos descontraídos, heróis cheios de humor e em que se levar a sério é falta de correção. O riso é onipresente na publicidade, nos jornais, nas transmissões televisivas e, contudo, raramente é encontrado na rua. (MINOIS, 2003, p.15)

Essa proliferação do riso, ao ponto de conformar um éthos humorístico, contribui para ler de outra maneira as persistentes exigências dos editores que tanto inquietam os escritores criados pela imaginação de Hilda Hilst. Embora no capítulo precedente se tenha tocado neste ponto, por ocasião da reflexão sobre o grotesco, aqui, com essa atmosfera ampliada do comportamento "alegre", textos como *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Fluxo-Floema*, nos quais a autora exerce a crítica em relação ao mercado de livros, não apenas a questão mercadológica constitui a ideologia editorial, sobretudo, a necessidade do riso serve de pressão sobre o escritor e os editores. O interesse pela literatura de entretenimento não é unicamente o da Indústria Cultura – na esteira de uma teoria ou história do riso, a própria sociedade, por razões mais individuais do que coletivas, exige um abrandamento do fardo da realidade e das

incongruências do mundo, o que seria possível com boas doses de humor.

O riso responde a essa expectativa – no mesmo sentido que Hilda Hilst respondeu com o riso não somente às gananciosas recomendações dos mensageiros de uma época decadente. A trilogia traduz essa resposta e pelos motivos que agora podem ser detalhados, em especial *Contos d'Escárnio*. No entanto, longe de ser uma arbitrariedade, esse termo de um trajeto histórico, por assim dizer, que resulta na sociedade humorística, é inerente às potencialidades do riso, no qual, deve-se notar, o escárnio da autora caminha na contramão: ao mesmo tempo em que promove o riso, recupera-o das formas degradadas com que nele investe a atualidade; responde à demanda social – e editorial – que oprime os escritores sem na verdade responder – ela recusa escrever para o entretenimento e, neste sentido, recupera o baixo-corporal tão caro ao grotesco, segundo as análises de Bakhtin.

Desse modo, uma definição sumária do riso pode contribuir à compreensão do processo de degeneração e queda e, consequentemente, da difusão massiva e cotidiana que dele faz uma presença absoluta e obrigação convivial e não mais pausa ou recusa da seriedade repressora, permitindo tratar do uso que faz a autora em *Contos d'Escárnio* e as consequências possíveis desde o fluxo da consciência.

Para Bakhtin, a Idade Média serve de modelo para a autenticidade do riso. De caráter histórico-social, espraia-se contra toda seriedade caduca e conservadora – no mesmo sentido do que já foi dito sobre o grotesco; manifesta a necessidade de constituir, ao lado das formas canônicas, formas cômicas, sugerindo com isto uma segunda natureza do homem (BAKHTIN, 2002, p.65) – uma natureza estúpida e festiva (Ibidem, p.66); mantém uma relação com o tempo e com a

mudança social e histórica, ensinando a olhar para o futuro, rindo dos "funerais do passado" (Ibidem, p.70). O riso é, neste sentido, um delimitador das épocas históricas, rendendo, para o historiador russo, a simpática definição de tempo como o "garoto brincalhão de Heráclito" (Ibidem, p.71).

Nesse sentido, o riso possui caráter revolucionário ao formar uma consciência histórica, com um alcance social que a todos alberga e a todos solidariza devido à universalidade, pois se volta contra o mundo inteiro e não uma particularidade do mundo (Ibidem, p.73). Longe de ser uma "sensação subjetiva, individual, biológica da continuidade da vida, é uma sensação social, universal" (Ibidem, p.79) – à diferença da sociedade humorística, embora esta possa ser vista como paródia da universalidade que por ora se diz do riso. Assim, encontra como objeto uma realidade opressora que tanto se deve libertar no exterior quanto no interior, estando a serviço não apenas das mudanças históricas, mas também da formação de uma mentalidade dessa mudança. Assim, ganha força o dizer de Bakhtin sobre o riso medieval:

> O riso não é forma exterior, mas *forma interior* essencial... liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande *censor interior*, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. Abriu os olhos para o novo e o futuro. Consequentemente, ele não apenas permitiu exprimir a verdade

> popular antifeudal, mas também ajudou a descobri-la, a formulá-la interiormente. (BAKHTIN, 2002, p.81, grifos do autor)

Da compreensão do riso medieval em Bakhtin, pode-se inferir uma definição do riso como algo a serviço do homem em questões sociais e históricas – definição ampliável à existência, conformando uma solução, no sentido de desvelar ao homem possibilidades ainda não reveladas de como lidar com as indagações postas pela vida. Se o que consolidava os grilhões medievais não mais fazia sentido, o riso revelou esse não sentido e lançou uma época no porvir, pela gargalhada e pelo rebaixamento. Pensar essa estrutura em termos mais gerais, para além de uma época histórica, o sem sentido, seja quando o Cristianismo não mais se sustenta em argumentos persuasivos, seja quando a vida mesma se apresenta indecifrável, enquanto argumento em função da definição do riso, reforça-se com as indagações de Georges Minois na problematização do riso na atualidade.

> Se verdadeiramente nada tem sentido, o escárnio não seria a única atitude “razoável”? O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente? O humor não é o valor supremo que permite aceitar sem compreender, agir sem desconfiar, assumir tudo sem levar nada a sério? (MINOIS, 2003, p.19).

Essas indagações, que estariam na essência do riso, servem ao historiador francês para sentenciar uma definição geral do riso como uma das maneiras de portar-se diante do mundo e seus mistérios insondáveis. No seu dizer, "o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência" (Ibidem) – resposta para o conflito; solução para o confronto com o mundo. Este significado do riso já estaria, segundo Bakhtin, figurado na Idade Média, agora amplamente mais elaborado e menos circunscrito, até mesmo porque o que Bakhtin quer enfatizar é o surgimento espantoso do riso medieval que coincide com a decadência dos costumes de toda uma época.

À insurreição histórico-social acrescenta-se uma dimensão metafísico-existencial, melhor elucidável por Verena Alberti no seu estudo sobre a relação entre o pensamento e o riso, para a qual "o riso partilha com entidades como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o esforço do indizível, do impensado, necessário para que o pensamento sério se desprenda de seus limites... torna-se carro-chefe de um movimento de redenção do pensamento" (ALBERTI, 2002, p.11). Embora ela se ocupe, e também Minois, de reflexões mais contemporâneas, o que aproxima ambos os autores de Bakhtin e o riso medieval é a aposta humana de que a gargalhada é uma possibilidade de desvencilhar o homem do que o aprisiona – seja no domínio dos costumes seja no do pensamento sobre o sentido do mundo e da vida.

> O riso é o movimento positivo e infinito que põe em xeque as exclusões efetuadas pela *razão* e que mantém o nada na existência [...] o riso está diretamente ligado aos caminhos seguidos pelo homem para

> encontrar e explicar o mundo: ele tem a faculdade de nos fazer reconhecer, ver, e apreender a realidade que a razão não atinge. (ALBERTI, 2002, p. 12, grifo do autor).

Assim, o riso tanto é a recusa de um mundo pela revelação de novas perspectivas, como também é resposta à existência e constatação dos limites da razão séria, quando esta se confronta com o nada, com o inefável, o inescrutável – daí Hilda Hilst defender que aquele que não ri distancia-se de Deus, que é vã toda busca de sentido na seriedade. Transgressão ou resignação, trata-se de uma maneira de estar no mundo – ou numa atitude revolucionária ou na aceitação de que há no mundo algo insondável, que a razão não atinge. De um modo ou de outro, opera-se o que Freud denomina como superação de um obstáculo, cujo efeito é mediado pela produção do chiste. O riso seria então resultado dos chistes bem sucedidos, um regozijo de uma atitude que burla a repressão e a proibição – os chistes "tornam possível a satisfação de um instinto [...] face a um obstáculo. Evitam esse obstáculo e assim extraem prazer de uma fonte que o obstáculo torna inacessível" (FREUD, 1997, p.121).

Ante a supressão da cultura oficial, o riso se oferece como maneira de superação sem necessariamente afrontar de modo direto a repressão que a mesma exerce. Lá onde algo se apresenta como obstáculo ao entendimento e paralisa a ação, o riso sai em defesa para fornecer uma saída. É o que ocorre quando a razão, não podendo dizer sobre o ser e a vida, apresenta-se na sua inconteste feição absurda – o riso facilitaria este confronto, entre as ambições da razão e a constatação dos seus limites, buscando um desvio menos acusatório para fazer valer o que pretende. No dizer de Alberti (2002, p. 15), a gargalhada "é

necessária para sair da verdade séria, da crença na razão e da possibilidade da existência", sendo ainda "uma solução tanto para o pensamento aprisionado nos limites da razão quanto para o ser aprisionado na finitude da existência" (Ibidem, p.24).

Não importa se o inimigo é o poder instituído ou o inefável, o riso encampa a sua tarefa e produz no homem um desenlace histórico-social ou individual; seja voltando-se contra uma ordem repressora representada nas instituições convencionais ou contra os possíveis dilemas sem resposta da existência, o riso labora em favor e através do homem, promovendo um refúgio verbal que consecuta na liberação, mesmo que, em seguida, o retorno à ordem do mundo seja inevitável. É neste sentido que Freud, ainda tirando os ganhos do estudo sobre os chistes e os seus benefícios, contribui para uma definição do riso, enquanto comportamento em face de uma cultura ou estrutura psíquica opressora. Segundo ele, "já que somos obrigados a renunciar à expressão da hostilidade da ação [...] desenvolvemos [...] uma nova técnica de invectiva [...] Tornando nosso inimigo pequeno, inferior, desprezível ou cômico, conseguimos por linhas transversais, o prazer de vencê-lo" (FREUD, 1997, p.123).

Os aspectos da definição até aqui proposta abrangem ainda um elemento sem o qual o riso não produz o seu efeito: o riso é uma atitude social. Bakhtin já teria dito que o riso grotesco é popular e se realiza principalmente nas formas festivas do carnaval, em que todos participam fazendo da praça pública palco do mundo. O riso exprime, nas suas palavras, a "verdade popular do não-oficial" (BAKHTIN, 2002, p.78), em que se exorciza o "medo moral que acorrentava e obscurecia a consciência do homem [...] do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos

castigos de além-túmulo, de tudo que era mais temível que a terra" (Ibidem), temível igualmente a todos, exorcizado pelo riso popular e daí o seu caráter social.

Em Freud, essa articulação social do riso será pensada desde a estrutura do chiste, pois, segundo ele, "ninguém se contenta em fazer um chiste apenas para si" (1997, p.166), havendo uma necessidade de transmissão que se completa numa terceira pessoa. Esta sim se beneficia do prazer promovido por um chiste, numa dialética que se inicia naquele que primeiro o produz. No chiste, o riso pertence à outra pessoa que participa da liberação do interdito iniciada com o dito espirituoso, cuja comunicação fornece um acabamento da elaboração visando desarmar a repressão; este processo se conclui e encontra o seu desfecho no outro que ri, sem o qual não seria possível. Aqui o riso é um produto de uma atividade psíquica, não tem muito do riso medieval, mas conserva a necessidade imprescindível de alguém que participe no jogo de destituição do interdito. Segundo Freud, "se um chiste entra a serviço de um propósito de desnudamento ou de um propósito hostil, pode-se descrevê-lo como um processo psíquico entre três pessoas [...] o processo psíquico nos chistes se cumpre entre uma pessoa (o eu) e a terceira (a pessoa de fora)" (Ibidem, p.167-168), sendo a segunda pessoa o objeto do gracejo.

De argumento semelhante faz uso Henri Bergson nos seus ensaios sobre o riso, nos quais, logo de saída, defende que se trata da comunicação entre uma inteligência e outras inteligências, que requer entendimento e cumplicidade, sendo, portanto, algo pertencente a um grupo e não a um indivíduo isolado. O riso é social, sustenta este filósofo, e para compreendê-lo "é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar a sua função útil, que é uma função social [...] O riso deve corresponder a certas

exigências da vida comum. O riso dever ter uma significação social" (BERGSON, 2007, p.6). Além de ratificar, junto a Bakhtin e Freud, o domínio social do riso ainda endossa que ele é próprio do homem, que o eleva acima dos animais e o rebaixa em relação a Deus.

Seja como resposta às aporias da razão, aos seus limites, quanto ao domínio que a mesma tenta abarcar, seja no seu aspecto social – tanto a definição como o âmbito do seu acontecer – o riso possui uma história e se tornou em diferentes épocas o suporte para a contraposição ao sério. Segundo Georges Minois (2003, p.630), há três concepções históricas do riso: o primeiro é o *riso divino*, com o seu aspecto positivo, pois "rir é participar da recriação do mundo [...] simulando um retorno periódico ao caos primitivo, necessário à confirmação e à estabilidade das normas sociais" prevalecendo a coesão e a força sociais – é o riso da antiguidade; o segundo é o *riso diabólico*, de caráter negativo, porque nele se trata de demonizar as crenças estabelecidas e demolir o mundo cristão existente (é o riso grotesco de que trata Bakhtin no seu estudo da cultura popular na Idade Média) – o riso é a "desforra do diabo" (Ibidem, p.631).

O terceiro é o *riso humano*, cujo caráter interrogativo deixa transparecer a sua origem nas "crises de consciência da mentalidade européia" (Ibidem). Tem início no século XVIII, como troça da religião e do absolutismo, estende-se pelo século XIX, no qual combate os governos monárquicos autoritários, que, no século XX, contribui para desafiar e fazer recuar as ideologias (Ibidem, p.632). Este período marca, segundo a divisão sugerida por Bakhtin, o prolongamento do processo de degeneração e decomposição do riso com o surgimento, no século XVII, de formas reduzidas do riso como o humor, a ironia e o sarcasmo, nas quais "o tom alegre e positivo subsiste, mas tudo

se torna mesquinho, reduzido, simplificado" (BAKHTIN, 2002, p.102). Mantém-se o caráter subversivo, no entanto, como também notou Minois, sem a sua positividade, apesar da ambivalente destruição e construção. O riso se interioriza, no dizer do historiador francês, embora se volte contra as posturas autoritárias do absolutismo e das ideologias, aproveitando-se das brechas do pensamento e culmina na destronação do próprio sujeito ridente.

> O riso insinuou-se nas brechas abertas pela filosofia no seio da consciência humana individual. O humor está nos calcanhares da dúvida. Ele aparece quando as ciências humanas mostram a fraqueza e complexidade do ser humano. Este começa a rir de si mesmo, a zombar de suas antigas pretensões, e não se levar a sério, demonstrando certa ternura consigo. É a vez do próprio ser, da existência, que, tendo perdido o sentido, se torna objeto de derrisão. O riso engolfou-se por todas as brechas abertas pelas ciências nas certezas humanas (MINOIS, 2003, p.632).

Disso se conclui, para o propósito de pensar o grotesco no fluxo da consciência e o riso que lhe é característico, à medida que, como foi sugerido, há no mesmo uma espécie de radicalização da solidão que origina o romance – um recuo em direção ao eu, em cujo sentido o próprio riso parece mover-se, seguindo o desenvolvimento histórico do uso que dele se fez ao longo dos tempos. Possibilidade plausível se se empreende

uma reelaboração do esquema acima proposto: se no século XVIII a instituição religiosa e o absolutismo foram objeto de derrisão; e o século XIX voltou-se para os governos autoritários, sendo proveitoso nas lutas sociais; ao que tudo indica, no século XX, é o próprio indivíduo, sede das ideologias, das crenças, das certezas e da verdade sobre o mundo – como se habituou pensar desde René Descartes e Immanuel Kant – que se torna a predileção do poder derrisório do riso. A instituição de um Ego forte, onipotente e senhor do mundo e a destituição das tradições opressoras, resulta na elevação do Ego como objeto de derrisão.

Formula-se, assim, um cenário propício para encampar a configuração do princípio material e corporal com a técnica estético-formal do fluxo da consciência, conforme se encontra em *Contos d'Escárnio*, no sentido trabalhado no capítulo anterior, podendo sugerir em defesa deste texto de Hilda Hilst que nele o riso zomba do próprio sujeito, que o escárnio escarnece do próprio escárnio. Esta suposição melhor se complementa e sustenta atentando para a mesma divisão historiográfica proposta por Lipovetsky, com o acréscimo de um estudo sobre as funções do riso no que ele chama de sociedade pós-moderna, na qual a perplexidade do riso moderno, acusada por Minois como "interrogação, flutuando sobre o abismo em que as certezas naufragam" (Ibidem), acirra-se no sentido de difundir no todo social uma atmosfera alegre e descontraída. Trata-se, defende ele, de um "humor de massa" ou "humor pop" existindo numa sociedade humorística, como mais acima foi dito, na qual o riso perde a sua força derrisória e adquire um papel social completamente distinto de épocas anteriores.

Como o faz Bakhtin, que pensa as fases do riso desde a Idade Média, devido ao fator histórico a ele inerente, e diferentemente de Minois, que estende a cronologia a épocas

mais remotas, incluindo o riso nos mitos gregos (o que ele compreende por riso humano abarca todo o âmbito da divisão sugerida pelo historiador russo e o filósofo francês) – Lipovetsky trabalha na perspectiva de três fases do riso, sendo a primeira a da Idade Média, ligada à "profanação de elementos sagrados, à violação das regras oficiais" (LIPOVETSKY, 2005, p.113); a segunda, em que se observa a decomposição reducionista mencionada, na qual o "cômico entra na fase de dessocialização: privatiza-se, torna-se 'civilizado' e aleatório" (Ibidem, p.114). O riso perde aquele excesso que produz a "gargalhada ensurdecedora do Renascimento".

A terceira fase, e com ela a contribuição que Lipovetsky sugere para a história do riso e que Minois entende como possível morte do riso, importante para os propósitos do presente estudo, é a fase do *riso lúdico* e do *humor de massa*, sem excesso e sem sarcasmo, o *riso-ópio do povo* (MINOIS, 2003, p.599), característico da sociedade humorística – sem gargalhada e discreto, escárnio que de nada escarnece; o riso para entretenimento de massa, disseminado, abarcando todo o cotidiano, todo o existente, dissolvendo o contraste fundamental entre sério e não sério, cuja única finalidade consiste na promoção da alegria festiva – um riso puro, abstrato porque encerra em si mesmo o seu sentido e finalidade.

> Humor positivo e desenvolto, um cômico adolescente à base de uma extravagância gratuita e sem pretensões [...] não tem vítima, não zomba, limitando-se apenas a prodigalizar uma atmosfera eufórica de bom humor e de felicidade sem avesso [...] o humor contemporâneo não deseja ser profundo e descreve um universo

> radioso [...] o humor tem mais a ver com o espírito, como se uma certa profundidade pudesse fazer surgir o perigo de estragar o ambiente de proximidade e de comunhão. (LIPOVETSKY, 2005, p. 115).

O humor de massa é o humor da cultura de massa visando acrescentar doses de riso ao hedonismo de massa, importando promover o esquecimento das tensões da realidade, numa intenção claramente narcísica. Humor dominante que "já não aceita a inteligência das coisas e da linguagem, a superioridade que o espírito possui" (Ibidem, p.116) – como nos chistes estudados por Freud. Pode-se aventurar dizer que se trata do riso do mínimo eu que, incapaz de ligar-se ao mundo, torna-se incapaz de rir do que lhe é exterior, das instituições opressoras, já que não as reconhece nem como realidade antagônica; da constatação trágica da finitude, cuja consciência revela ao homem o estar fadado à morte; da assustadora experiência do absurdo da vida, porque esta se tornou uma questão psíquica. O riso em função da fuga, para evitar o confronto, no mesmo sentido que se evita o mundo no recolhimento na interioridade. Deste modo, "é o eu que se torna um alvo privilegiado do humor, objeto de zombaria e de auto-depreciação" (Ibidem, p.119).

Sobre esse recuo do riso tomando o eu como objeto, à semelhança do que já se disse sobre a literatura, com que se deu início à reflexão sobre o fluxo da consciência, Minois lança a suspeita de uma pretensa morte do riso. Apelando para o riso humanista, dá-se uma abolição dos sentidos do diabólico e do divino. A morte do riso consistiria na morte do diabo e também na morte de Deus, restando apenas rir do absurdo, perdendo assim os seus objetos preferenciais. Isto se dá por

conta da obrigatoriedade de rir ou pela realização do projeto social de desencantamento do mundo, no qual o humor assume o lugar da gargalhada indiscreta. Difusão que problematiza o próprio riso: "o humor universal, padronizado, midiatizado, comercializado, globalizado, conduz o planeta. Mas será que esse riso é apenas um ricto obrigatório? Quando nada existe de sério, é possível ainda rir?" (MINOIS, 2003, p.554).

Denuncia-se, com isso, a ausência do sério contra o qual o não-sério investe, não porque o riso tenha realizado o seu *telos* profético de um futuro melhor, mas porque as indagações sobre o mundo foram esgotadas, segundo suporia uma época que resolveu todas as contradições existentes – "tendo esgotadas todas as certezas, o mundo tem medo e não quer que lhe digam isso; então ele fanfarreia" (Ibidem), para não olhar em volta, para esquecer a revolta, para vendar à alma o infortúnio, e a possibilidade da catástrofe total; melhor rir de tudo, do sério e do não-sério, pois assim não há por que confrontar-se. No dizer de Minois, "o riso moderno participa também do desenvolvimento do mundo. Mas o que é dessacralizado é o sagrado tradicional, dogmático, preciso, definido, compilado, classificado, esclarecido, ensinado" (Ibidem, p.585).

Dessacralizado o mundo, e tendo ante si apenas a bomba atômica e com esta a iminência da extinção da raça humana, o riso volta-se para o nada, o absoluto e o sério que a ele se presta como risível. Assim, o risível do século XX é o próprio absurdo da existência ante o nada – o riso é autoderrisório, já que a derrisão antes orientada para o sério volta-se para o próprio agente da derrisão. Se o riso privilegia o sagrado como alvo da derrisão, numa época em que ocorreu a completa destituição do sagrado, em nome da sacralização do indivíduo, resta ao riso buscar refúgio neste novo centro do endeusamento, a individualidade. Tornando-se o eu o último refúgio do

sagrado, argumenta Minois, “tudo estando dessacralizado, só resta ao homem uma única coisa em que pode crer: sua individualidade. E o riso, que se alimenta do sagrado zombando dele, tem agora o eu como alvo privilegiado” (Ibidem, p.624).

Neste sentido, o homem moderno é uma criatura inacabada, um “Narciso derrisório que deveria explodir de rir ao se olhar no espelho” (Ibidem, p.590). Assim, o riso espraia-se por toda parte e zomba de tudo, de modo que só restou ao homem o riso porque Narciso vendo o mundo como um grande lago de proporções oceânicas, nele encontra o prazer sem um exterior antagônico ao seu autodeleite. Ainda, seguindo a reflexão do historiador francês, “a sociedade encoraja esse humor de autoderrisão, porque tal riso é, ao mesmo tempo, um modo de autorregulação do indivíduo, última ameaça contra a coesão social” (Ibidem). Em conformidade com Lipovetsky (2005, p. 121), “a civilização prossegue a sua obra, agenciando uma humanidade narcísica sem exuberância, sem riso, porém supersaturada de sinais humorísticos”.

Em complemento à discussão quanto ao riso na atualidade, digna de nota vem a ser a problematização feita do riso por Vladimir Safatle, em *Cinismo e falência da crítica*. Nesta obra que discute o lugar do cinismo na racionalidade contemporânea, pode-se encontrar um paralelo ao que Lipovetsky denomina sociedade humorística e o tipo de humanidade narcísica que a mesma agencia, reduzindo o riso ao humor de massa, o humor pop produzido por uma personalidade alegre e festiva. À sociedade humorística, alinham-se conceitos como capitalismo carnavalesco, ideologia da ironização; do mesmo modo, ao lado da personalidade *cool*, alinham-se as identificações irônicas como instâncias de sociabilidade. Trata-se de sugerir uma outra leitura do riso na sua atualização, pelo viés da difusão e da atenuação do sério e do não-sério.

Como ponto de partida, a compreensão do cinismo enquanto figura do pensamento a serviço do desmascaramento das fachadas ideológicas – seja contra a moral dominante ou no reverso da política, o cinismo, tal como se difundiu na antiguidade, fazia as vezes de crítica, uma maneira de pensar as contradições e insuficiências do poder instituído. Nesta perspectiva, para o bom entendimento da sociabilidade numa época em que os grandes discursos perderam sua força de argumentação e a ideologia dominante entrou numa crise de legitimidade, Safatle (2008, p.13) faz cargo do cinismo, enquanto "certo modo de funcionamento de padrões de racionalidade em sociedades pós-ideológicas", acenando para um "problema geral referente à mutação nas estruturas de racionalidade em operação na dimensão da práxis" (Ibidem).

Assegura ele que se trata de um tipo de racionalidade que se instaura quando uma sociedade entra num "processo de crise de legitimação, de erosão da substancialidade normativa de ávida social" (Ibidem). Este processo, na abrangência da totalidade da vida social, consiste na dualidade das respostas práticas encontradas por diferentes indivíduos e grupos aos imperativos sociais: uma dupla obediência, por um lado, consistindo na "lei simbólica que visa normatizar", por outro, em "imperativos de conduta atualmente pautados por exigências de satisfação irrestrita" (Ibidem, p.15). O resultado disto será a oscilação entre obediência e transgressão, legitimáveis na base do cinismo, pois trata-se aí do "funcionamento de uma forma de vida que parece sugerir sistemas de normas e valores que se invertem no momento mesmo da aplicação, sistemas em que lei e transgressão são enunciados, ao mesmo tempo, como imperativos" (Ibidem, p.16).

Uma sociedade que reforça vinculações maleáveis ao sistema de normas vigente, apenas pode ser caracterizada com

bases no “cinismo”. É neste sentido que se instaura nas sociedades pós-ideológicas, no dizer de Safatle, uma *racionalidade cínica*, para a qual tudo se equivale, lei e transgressão. E isto atinge decisivamente o lugar do riso neste modelo de racionalidade e prática social, tenha-se em mira o papel que a ironia enquanto figura de contraposição – sobretudo, porque o capitalismo, aderindo ao cinismo como padrão de racionalidade e comportamento, faz-se crítico de si mesmo, com o cinismo pós-ideológico capitula toda a perspectiva da crítica. E sendo o riso uma das formas de fazer desabar pela denúncia irônica uma estrutura ideológica, chega a perder muito do seu sentido.

Assim, no mesmo sentido da sociedade humorística, surge um *capitalismo bufão* (Ibidem, p. 92) ou *capitalismo carnavalesco*, não apenas domesticando o riso e, nisto, as potencialidades derrisórias da gargalhada ou do chiste gracioso e do sorriso irônico – o que conduziria à reconciliação, no sentido vislumbrado por Bakhtin, no que se refere ao riso grotesco, e Freud, no tocante aos benefícios psíquicos do chiste: o da liberação que, na duração do gracejo, anistia daquilo que se apresenta enquanto repressão – a cultura oficial da Idade Média ou as instâncias repressoras do ego. O riso, usurpado do seu poder derrisório, de destronador, termina cedendo lugar para aquele que antes era o seu alvo.

Assim, reforça-se a sugestão feita logo mais acima: o correspondente conceitual à sociedade humorística é o capitalismo bufão, que absorve na sua racionalidade as dimensões degradantes do riso, podendo-se inferir que se trata de um “riso que não reconcilia” – o riso que se dirige do poder no rumo dos indivíduos, invertendo a lógica da produção do riso que outrora se endereçava dos indivíduos às organizações do poder. Na ótica do cinismo, defende Safatle, o capitalismo não se leva mais a sério, demolindo o valor por ele próprio

criado – o discurso do poder já rir de si mesmo, deixando ao riso tão-somente o papel de agente da sua perpetuação – da domesticação do riso pela ironia passa-se à sua convocação aos propósitos ideológicos. O capitalismo legitima-se na racionalidade cínica, não demandando a crença cega em valores eternos – na verdade, atua demolindo-os constantemente, cujo instrumento para tal será o riso, do que se pode inferir que o capitalismo corrompe o riso pondo-o ao seu serviço. Neste sentido, sustenta Safatle:

> A força do capitalismo viria do fato de ele não se levar mais a sério, já que minaria a todo momento o valor da lei que ele próprio cria [...] "poderíamos todos tomar distância dos conteúdos normativos do universo ideológico capitalista porque o próprio discurso do poder já ri de si mesmo" (SAFATLE, 2008).

Daí a problemática que surge quanto ao riso, quando o poder que deveria ser o seu alvo já faz risível a si mesmo – se Minois discute a autoderrisão no sentido do indivíduo que se faz risível para si mesmo, tem-se aqui uma variante sua: o capitalismo torna-se autoderrisório – o eu ri de si mesmo como reflexo do poder que ri de si mesmo. Se se tem em mente que "um dos móbiles mais usados pela crítica esclarecida foi o riso como modo de desmascaramento das imposturas do poder" (Ibidem, p.94), como veículo da crítica, o riso passa a não mais funcionar, antes se torna reacionário, pondo-se ao lado da manutenção dos costumes, do poder, da lógica, da moral e da política. Opera-se com isto uma inversão das suas funções tradicionais – "a crítica que se serve da ironia seria vinculada à lógica da conservação" (Ibidem, p.95).

De contestador de normas e valores, ou de denúncia de atitudes mecânicas, segundo Henri Bergson, no seu artigo sobre o riso, converte-se em "acordo universal sobre conteúdos" (Ibidem, p.96) pré-fixados e pré-ordenados, impostos aos grupos sociais, apresentando ao homem não a liberação positiva que as definições tradicionais a ele atribuíam, como se viu de Bakhtin a Freud, mas a "estranha impossibilidade de ultrapassar aquilo que se coloca na efetividade [...] uma estranha ironia que sustentaria a efetividade ao zombar daqueles que procuram zombá-la" (Ibidem). O riso, de agente do homem, torna-se agente contra o homem. Arregimentando em defesa da ideologia, indivíduos agrupados sempre dispostos a rir dos que tentam tornar risíveis os poderosos e as suas imposturas, o riso volta-se contra o homem.

Assim, o capitalismo absorve o riso enquanto portador da crítica, porque traz em si mesmo a sua crítica, produzindo um *bufão pós-ideológico* – no mesmo sentido que se pode falar, com Lipovetsky, de um *bufão pós-moderno* – que, em vez de se contrapor, sendo já reconhecido, zomba dos que tentam se contrapor ao estado de coisas, à efetividade ideológica. O riso estaria, portanto, a serviço da perpetuação das construções ideológicas, evidenciando que a presente época está longe de se caracterizar pelo fim das ideologias; antes, através do riso, garante a sua predominância de regimes como o fascismo, o "exemplo supremo de ideologia que pode funcionar exatamente por não se tomar a sério" (Ibidem, p.100). Conforme se pode defender, seguindo as palavras de Safatle:

> Nossas sociedades 'pós-ideológicas' não são exatamente marcadas pela ausência de construções ideológicas usadas de maneira recorrente na justificação de práticas e valores sociais. Ao contrário,

> elas são marcadas pela perpetuação de tais construções *sob a forma da ironia* (Ibidem, p. 101, grifo nosso).

A consequência da estratégia de permanência das ideologias sob o disfarce da ironia é um *capitalismo carnavalesco*, o capitalismo contemporâneo metamorfoseado num jogo de máscaras, e a sua *ideologia da ironização*, pondo a suspensão da lei (anomia) que o carnaval pressupõe como intervalo, para melhor promover o retorno e reconhecimento do sistema de normas, ratificando a sua necessidade, como situação predominante – a anomia ou a ausência de leis normativas será compreendida enquanto maneira hegemônica da manutenção da lei; o bufão torna-se legislador. "O fato relevante aqui", diz Safatle, "é como o que anteriormente estava restrito a momentos de anomia tende, na dinâmica ideológica do capitalismo contemporâneo, a colocar-se como modo hegemônico do funcionamento da lei" (Ibidem, p.104).

Na linha do que aqui se segue, altera-se também a dimensão social do riso. Da mesma maneira que uma sociedade humorística recruta indivíduos maleáveis, que não leva nada a sério ao reduzir toda a realidade ao não-sério, assim também, uma ideologia que ironiza a si mesma, imprime modos semelhantes de socialização irônica. Quando o próprio poder rir de si mesmo, a exemplo do fascismo, zombando das ideias nas quais se assenta o seu discurso, deste modo, apresentando-se de forma ambígua, impõe (embora sem o peso da imposição e da coerção) a zombaria como comportamento e identificação sociais, o que não seria possível se a estrutura do riso não possibilitasse, pois nele se trata sempre de representar o papel, de imitar o objeto de riso, como ocorre no carnaval, nos rituais de coroação e destronamento – e também no enaltecimento de um defeito, em que o agente deve sair de si mesmo para fazer as vezes do risível.

Para que a ironia e o riso que lhe é característico exerçam a função da crítica, faz-se preciso o distanciamento, encarnando papéis sem que estes sejam idênticos à pessoa do ator. É neste sentido que o carnaval pode parodiar as instituições sérias, pois os agentes não aludem a si mesmos, ao contrário, as suas ações sempre remetem a algo distinto deles. Num regime de autoironia, cujo riso não mais vem da praça pública, como Bakhtin vislumbra, nem se opõe às ambições da razão de tudo abarcar numa totalidade, nem mais é a associação solidária contra a repressão como ocorre na produção do chiste, "os sujeitos não são mais chamados a identificar-se com tipos ideais construídos a partir de identidades fixas e determinadas [...] eles são cada vez mais chamados a sustentar *identificações irônicas*" (Ibidem). A autoironia como condição ideológica pressupõe que o sujeito elabore identificações que o distanciem das normas que representam e ações que praticam, sempre estando em outro lugar que não aquele de onde falam ou agem.

A identificação irônica ocupa, portanto, a forma de identificação e socialização no capitalismo carnavalesco ou na ideologia da ironização. Para esclarecer sobre este ponto da individuação e socialização, Safatle (Ibidem, p.105) recorre ao esquema proposto pela psicanálise de orientação lacaniana. Interessa pensar a socialização desde a atuação "a partir de ideais que servem de modelo" Daí a divisão em *identificação imaginária* e *identificação simbólica* – a primeira dizendo respeito à introjeção da imagem de um outro ideal; a segunda, ao reconhecimento de si num traço do outro, que serve de ideal do eu. A indeterminação característica desta última deixaria um espaço de atuação livre para o sujeito preencher e constituir-se como sujeito social.

No entanto, suspeita Safatle, a autoironia parece radicalizar essa indeterminação, à medida que promove a identificação pelo distanciamento a qualquer ideal que se apoie na realidade.

As indeterminações irônicas são uma espécie de realização perversa da indeterminação do ideal simbólico, pois "não estão vinculadas a imagens privilegiadas colocadas em posição de ideal. Desde há muito, a dissolução irônica da indeterminidade foi compreendia também como dissolução da fixidez da imagem de si". A indeterminação da identificação simbólica pelo viés da ironia termina não apenas dissolvendo a norma e os parâmetros das ações, dissolve também certa fixidez da imagem de si dos indivíduos, em que os mesmos atuam e se afirmam como semblantes, como aparências diante da realidade.

Assim, os indivíduos "se aferram a identificações sociais que não têm realidade substancial *em virtude exatamente do fato de elas não terem realidade substancial alguma*" (Ibidem, p.106, grifo do autor). A flexibilidade da ideologia autoirônica e, em consequência, aparentemente sem substância, engendra uma flexibilidade que transforma os modos de socialização como "puro *jogo de máscaras* não mais submetido a princípio unificador algum" (Ibidem, grifo do autor). Ou seja, o mundo se transforma numa grande comédia teatral em que os atores, os indivíduos reais e concretos, não representam a si mesmos, antes, estão sempre a representar papéis, a seguir normas e a determinar as suas ações sem que com isto venham a afirmar o seu ser e constituir-se enquanto identidades subjetivas fixas.

Ao que tudo indica, o riso parece ter-se reduzido ao prazer que proporciona na contração dos músculos, servindo como relaxamento do corpo e da alma, na sociedade humorística – na linha do capitalismo carnavalesco, reduzido à função de manutenção ideológica, ao ponto de Safatle propor uma crítica da ironia. De imediato, este fim de percurso do riso e o *status* que ocupa na atualidade, lançaria para Hilda Hilst a tarefa de fazer entreter os seus leitores, podendo conduzir a

uma interpretação precipitada da sua escolha por uma escrita mais amena. Se o riso entra em decomposição no significado ambivalente e cortante quando dele se apropria a literatura – a considerar que essa decomposição se acirra no século em que ser civilizado, disciplinado e ambivalente constitui a regra, num riso domesticado e convertido em agente ideológico –, tudo tenderia a pensar que qualquer texto literário que intencionasse fazer rir teria por finalidade o entretenimento e o falseamento da realidade, assim também os textos da autora paulista.

Longe de corresponder a este estado de coisas, o riso em Hilda Hilst parece primar por aquela intenção cáustica e destronadora, invadindo com sarcasmo e inteligência não apenas as cloacas do poder, inclusive, demolindo os pequenos esforços de um eu na busca de segurança em face de um mundo em ruína. Pelo que se viu do riso veiculado pelos meios de entretenimento e diversão, trata-se de ensurdecer e de cegar, promovendo para um mundo civilizado a cota de prazer que o riso, antes revolucionário, pode propiciar como um doce e alegre calmante para almas aflitas em face das calamidades que os próprios canais da diversão estranhamente insistem em transmitir. Contraste que não se resolve, mas a alegria logo em seguida atenua e amofina.

A contradição flagrante de uma época que, por um lado, como já se disse, animaliza e bestializa os seus hóspedes e, por outro, impõe o riso como forma de equilibrar possíveis revoltas, Hilda Hilst oferece junto às carícias, os cascos, junto ao grotesco, não o riso comportado e adolescente, mas um escárnio perspicaz que recupera os antigos objetos derrisórios. Se o riso civilizado se oferece enquanto entorpecente, ela parece preferir manter a tensão, alertando sobre a idiotia e as pequenas e grandes hostilidades às quais todos estão submetidos.

O que ela pretende é uma nova alma, inconformada e capaz de dizer não aos desmandos dos poderes e do poder – se o riso se reduz ao prazer que promove na descarga festiva, sem zombaria e sem derrisão, Hilda Hilst parece primar pelas suas funções ambivalentes.

É assim que *Contos d'Escárnio* transforma em ridículo, pela derrisão – e não pela derrelição – os sacerdotes da Igreja, como a morte do tio Vlad, mas também o apelido do padre da paróquia, chamado por todos Padre Cré, corruptela de Credo, exclamando "crê gente!" quando algo o surpreendia. Os objetos destinados à derrisão pelo riso são recuperados para destituir de seriedade o que ainda se apresenta como grilhões – o sério e não-sério são, para a autora, distintos e bem determinados. Nega, portanto, que se possa rir de tudo sem fazer distinção, apenas para se descontrair da contração que é a existência – o riso é uma maneira de responder ao mundo, mas não é o mundo todo, como parece sugerir uma sociedade humorística que tende à redução absoluta dos objetos risíveis.

Neste sentido, a autora escarnece da Igreja, das crenças e certezas, como a descrição da morte do tio Vlad ou na caricatura do padre Cré. E, também, embora com leveza e simpatia, brinca com Jesus que, segundo ela, foi um homem raro e excepcional: "não é todo dia que você vê alguém andando, pra cima e pra baixo, sempre acompanhado de doze homens. Eu me sentiria culpada por tanta sedução" (HILST, 2007, p.38). Zomba da política criando expressões como pornocracia e país bandalha, para traduzir a democracia brasileira, ou mesmo sugere para o público, pelo tom brincalhão com que anuncia a cena em que a namorada do presidente aparece exibindo as partes pudendas que nem um ato falho justificaria, o grotesco dos enredamentos daqueles que deveriam servir de exemplo. Ao lado da moral ilibada do presidente, ela não deixa escapar o ridículo e descortina o dantesco.

Isto muito parece com a aproximação generalizada pelo riso de massa em que, segundo nota Lipovetsky (2005, p.139), "nada mais exige veneração, o sentimento das alturas é pulverizado pela desenvoltura generalizada", como a do presidente ao lado da namorada exibicionista. Ao que tudo indica, na vida política, "por inversão, a capacidade de rir é critério de respeitabilidade e profundidade. Para construir uma carreira política", pontua Minois (2003, p.598), "é preciso ter sólido senso de humor, saber mostrar-se desenvolto, despretensioso, ser capaz de compartilhar o riso do povo" – o riso transforma-se em instrumento de campanha política, e Hilda Hilst brinca com isto, ressaltando essa desenvoltura que suprime qualquer diferença e destitui qualquer objeto de veneração.

Há também o escárnio da arte como nas damas pintadas no ânus de uma das amantes de Crasso – sobre isto se falou longamente no capítulo anterior, cuja retomada aqui tem apenas o sentido de deslocar para o significado do escárnio na autora – podendo ainda mencionar as vaginas, clitóris e pênis pintados por Clódia, o avesso das artes plásticas e do ideal estético. Destituição do objeto e não apenas entretenimento são possíveis encontrar na escrita da autora – ela parece ter aderido ao riso para promover aquela satisfação encontrada na produção de um chiste, segundo Freud, para atenuar o fardo da existência no confronto com o nada, mas não lhe passa a possibilidade de acalentar almas adormecidas que buscam no riso o esquecimento. Nela, o riso opera pelo rebaixamento para enaltecer que no mundo há o sério e não-sério, mas que isto não significa entregar-se à morte. É assim, ademais, que investe na autoderrisão que mais parece um enfrentamento redentor da velhice, no mesmo sentido do simpático esquadrão de velhinhas, agora num tom mais pessoal, como se nota numa das crônicas de *Cascos e Carícias*:

> Amanhã, se eu ficar leprosa (Deus me livre!!!), e fizer uma listinha de um cruzeiro real para passar entre os amigos, na mesma hora viriam os olheiros: ainda tem esse toquinho de mão, dona, dá pra bater à máquina com o toquinho, ainda tem dedo mindinho, dá pra ir andando, velhota, pra extorquindo! Tá extorquindo (HILST, 2007, p.171)

Como num título de uma das crônicas: "Bizarra, não?" (Ibidem, p.326), destila o seu escárnio denunciando a hostilidade com os poetas, brincando consigo e com a velhice. Bizarrice que não hesita em destinar aos seus leitores, como no caso das "Pequenas sugestões e receitas Espanto-Antitédio para senhoras e donas de casa", que Clódia colhe de um asilo para loucos onde é mantida acusada de atentado ao pudor, em *Contos d'Escárnio*, algumas publicadas em *Cascos e carícias*, com o título "Receitas Antitédio carnavalesco" (Ibidem, p.49), para o entretenimento matinal, destronando a fiança confortável e descomprometida de quem apela ao humor para sair do tédio e marasmo domésticos. Ao contrário da presumível espera, o espanto antitédio não liberta do tédio, antes, reveste-se de um espanto ante o nada e o sem-sentido, o absurdo. Para ilustrar, pode-se recorre a duas das receitas.

> Compre manteiga. Passe nos dedos (Esqueça-se do Marlon Brando). Chupe-os. E diga em tom de oração: que vida solitária meu Deus. (Contenha-se.). Se você quer se matar porque o país está podre, e você quase, pegue uma pedrinha de cânfora e uma lata de caviar e coloque

> ao lado do seu revólver. Em seguida, coloque a pedrinha de cânfora debaixo da língua e olhe fixamente para a lata de caviar. Só então engatilhe o revólver. (É bom partir com olorosas e elegantes lembranças. Atenção: não dê um tiro na boca porque a pedrinha de cânfora se estilhaça) (HILST, 2002a, p.53).

Siqueira (2002, p.40), no comentário a *Contos d'Escárnio*, indaga se este texto seria o caminho encontrado para o riso. A concordar com o talvez que a ele serve de resposta, pode-se inteirar que o riso que promove, longe está da expectativa do apaziguamento. Embora argumente recorrendo à ausência de personagens primários como exigiria o texto pornográfico, no contexto da presente discussão sobre o riso de massa e difuso, a questão incide muito mais sobre a recusa em suscitar aquele riso puro e abstrato, sem objeto e sem derrisão, riso para fazer sentirem alegria espíritos desesperados.

Em Hilda Hilst, o riso não serve de ópio, mas também não quer levar ninguém ao suicídio (apesar da exuberância que seria o suicídio seguindo a receita acima) – trata-se simplesmente de não ser conivente com a idiotia e a indiferença com o mundo e com o outro. Neste sentido, pode-se sustentar que pelo conteúdo das anedotas bem humoradas, como em "Novos antropofágicos", de *Cartas de um sedutor* (em parte também publicada em *Cascos e carícias*) e *Bufólicas*, a intenção parece não ser de acordo amigável com a alegria exagerada. Nela, o riso é satânico, zombeteiro, destruidor, espirituoso e elevado, permitindo assim defender que se trata de compreender *Contos d'Escárnio* como demolição do próprio riso – a considerar que, na presente época, rir não é sinal de inteligência, mas de bonomia com os objetos do riso.

Por outro lado, não é possível dizer que, embora a autora lance mão do princípio material e corporal, ela recupere as potencialidades do riso grotesco nos termos estudados por Bakhtin, com o seu caráter histórico e social. Mas dela não se pode também falar de uma adesão às exigências do mercado editorial, em particular, e da sociedade humorística, em geral. Há uma atualidade do grotesco, e do riso que o acompanha, mas deve-se atentar, nesta assertiva, para os problemas que se dirigem à plasmação literária no presente.

O fluxo da consciência, como imperativo formal devido às questões históricas e estéticas da época, sugere uma nova forma para a configuração do baixo-corporal. Ademais, termina indicando que a própria consciência é grotesca, o que, levantando uma suspeita sobre o domínio do risível no século XX, requer uma revisão do próprio riso. Assim, é permitido defender que o grotesco no fluxo da consciência brinca com a consciência, e isto porque o próprio riso, numa outra linha, diante da destituição dos objetos que escarnece, sendo resposta aos impasses do mundo, não somente põe o Eu como objeto de escárnio, mas resulta no escárnio de si mesmo, observável desde as questões aqui propostas para a recepção do grotesco em *Contos d'Escárnio*.

Considerações finais

Do propósito de discutir em Hilda Hilst a atualidade do grotesco na perspectiva da recepção e do fluxo histórico, em que *Contos d'Escárnio/Textos grotescos* pareceu modelar na totalidade da ficção da autora, pode-se concluir com o enfrentamento em três domínios distintos e intercambiáveis, que não apenas estruturaram a presente reflexão desde o recorte feito em citação do texto logo de início – a intenção de escrever lixo e bestagem –, sobretudo, permitiu relacionar a autora numa dinâmica histórica que aproxima, ao final do percurso, o grotesco, a literatura e o riso, três desdobramentos históricos reunidos nesta segunda criação de uma trilogia pretensamente obscena e de fácil assimilação.

Quanto ao primeiro desses domínios, defende-se que *Contos d'Escárnio* é a *resposta a uma expectativa*, seja do ponto de vista da negação ou da aceitação de normas vigentes na literatura e na vida social, atenção devotada a uma demanda consolidada no interior de uma época histórica às voltas com questionamentos fundamentais necessários para o situar-se no mundo, característico do homem em geral e do indivíduo social em particular. O segundo, ao primeiro articulado, diz respeito ao horizonte do perguntar que, traduzindo-se em tarefa da escritora, põe diante da mesma a responsabilidade de resposta ao reconhecer e tomar para si um *horizonte histórico*, pleno de indagações e carente de soluções plausíveis. Por fim,

o conteúdo consagrado numa forma estética, segundo uma adequação entre a questão lançada e a resposta encontrada, conformando-se na elaboração de um *horizonte estético* que abriga tanto uma atualidade do que, no caso do grotesco, subsiste em meio aos escombros deixados pela arte e o trabalho de enformação do belo.

Esse encadeamento horizôntico, sugerido para a presente reflexão, foi pensado desde a estética da recepção, atentando principalmente para a esquematização programática dada por Hans Robert Jauss, na aula inaugural que o admite na Universidade de Constança – inaugural num duplo sentido: porque inicia a sua cátedra e também porque lança a perspectiva desafiadora de uma nova teoria no trato com a crítica e historiografia literárias. Consistindo na possibilidade de alinhar no fluxo histórico obras que, a princípio, poderiam ser contadas no seu isolamento originário, sem vínculos com uma precedência que autorizaria a sua existência, no caminho a que uma obra se liga como destino a ser trilhado, ao mesmo tempo olhando para o aquém, com o qual dialoga, e um além, que constitui o seu porvir – viu-se que a estética da recepção promove um diálogo entre as épocas tomando como ponto de partida e de encontro o destinatário das obras.

É ao leitor que as obras são destinadas, para este que, de início, existe enquanto ideal projetado pela essência de qualquer escrito. Embora não se possa vislumbrar a classe, a cultura, a origem nacional – ou seja, as características empíricas de um leitor –, pode-se inferir que o escrito apenas se faz escrito na leitura, articulando produção e recepção, depois que o escritor esgotou as tentativas de plasmação e o texto de ficção enquanto novidade radical está entre as coisas do mundo, submetido à fortuna e ao infortúnio. A medida inicial do sucesso e insucesso do destino das obras é o leitor quando toma em suas

mãos e na leitura o significado para onde as palavras remetem. Assim, o leitor será sempre um ideal sustentado no apelo das obras literárias em serem lidas e relidas, incessantemente, mesmo que o efeito que traz à existência um escrito não resulte em crítica, análise ou referência de conduta social.

De saída, esse pressuposto ambiciona lembrar que a figura do leitor deve surgir, e apenas surge, quando alguém se põe a tarefa de responder ao apelo calado que é toda obra literária – resposta assentada na suspensão do silêncio que se segue à produção, fazendo vibrar o significado das palavras. Trate-se de uma audiência interna – como é o caso da leitura silenciosa que de imediato parece requerer o romance moderno – ou de uma audiência pública – no tocante à declamação, o teatro ou o cinema, a produção solicita como parceira de acontecimento a recepção. O que se pretende dizer com isto é que o leitor ou o público de leitores tem de ser feito e este fazer-se se efetiva com a acolhida do texto, a qual se ampara na perspectiva de dois saberes prévios: o de um horizonte histórico e outro estético.

Toda leitura acontece no interior deste duplo horizonte, que abarca tanto a obra quanto o seu interlocutor. Se se trata de um texto do passado, o leitor se põe diante do longínquo a que reporta a obra, cuja reconstrução possibilita a compreensão correta. Do outro lado, está o do leitor, conformando a estrutura de um presente, de cuja substância originam-se as opiniões e as maneiras de pensar e sentir o mundo, que o leitor leva consigo para o espaço imaginário ao qual a obra convida a ingressar.

Paralelo ao horizonte histórico está o estético, os modos de configuração artística que o leitor guarda consigo enquanto patrimônio reconhecido e por isto comum a todos – conhecimento por ele ativado tão logo comece a empreitada

interpretativa, também doados pelo passado e pelo presente de modo que toda leitura seja situada histórica e esteticamente, em comparação constante entre o que o leitor julga saber e este saber que advém do texto e vai aos poucos emergindo, numa persistente solicitação de que os interlocutores revisem os seus pontos de vista. Nesta linha, salta para diante uma perspectiva que dá conta de toda esta dinâmica: a leitura é um diálogo entre texto e leitor.

Aquele apelo inicial é um convite para o diálogo: entre duas épocas, entre duas "consciências", entre dois saberes, entre leitor e texto – diálogo este principiado com o perguntar: o que ainda pode dizer (ou continua dizendo) Sófocles? Para se reportar ao passado venturoso das tragédias. O que Shakespeare (ou Cervantes ou Rabelais) poderia ainda falar? O que Flaubert, mais próximo deste século, continua apelando para transmitir? O que o passado tem a dizer ao presente? Acredita-se que a resposta, não mais a esta pergunta geral que o presente endereça a épocas passadas ou que um público de leitores faz aos escritores que "descobre", encontra-se, sobretudo, atentando para a resposta que é todo texto, o que dispensa a atenção aos propósitos anímicos do escritor, voltando-se unicamente para a mensagem contida no texto, atentando para os ganhos teóricos da hermenêutica contemporânea.

Daí entender que por mais que Hilda Hilst pretendesse se alegrar escrevendo coisas porcas, o seu texto vai além desta intenção na qual figura apenas o resultado de um esforço criativo, a sua trilogia obscena. Assim é que *Contos d'Escárnio* diz mais do que uma mera brincadeira com as letras e com as instituições que desabam na imaginação do narrador, ao dar sequência à fundação de uma metafísica em que se mesclam o baixo-corporal e os pensamentos elevados que denunciam uma consciência cultivada pela filosofia e literatura; em que se

imbricam linguagem vulgar e linguagem elevada; que mistura os orifícios do corpo com as cloacas das instituições religiosas; que faz dialogar o grotesco renascentista com o fluxo perplexo de uma consciência desertada da alteridade.

Chega-se com isto à noção basilar da estética da recepção: a dialética da pergunta e resposta. O confronto com um horizonte histórico e um horizonte estético é o estabelecer de uma dialética incessante entre as obras e as diferentes condições histórico-sociais. O apelo à leitura converte-se em dialética do perguntar e do responder. Quando alguém se faz leitor, atendendo afirmativamente ao chamado à leitura, aceita empreender esse movimento dialético que pode resultar numa transformação dos participantes neste diálogo: a obra muda à medida que o seu significado é apropriado pela época em que é lida – embora seja necessário que as potencialidades interpretativas de um texto nunca se esgotem; o leitor pode mudar caso aceite essa nova luz que emana do texto – o apelo se reveste de uma solicitação da suspensão dos juízos e uma abertura ao que pode assomar de significado do texto em direção ao leitor.

A esse lugar e resultado possíveis, nomeia-se *fusão de horizontes* – possibilidade de construir um porvir, no qual a obra se recolhe em si mesma, tendo já emprestado a sua resposta à solução de questões tanto históricas quanto estéticas; o leitor desembaraça-se das dificuldades que o conduziram ao texto, já alimentado de outras possibilidades de dar conta dos conflitos que o condicionam à sua época. A isto se designa a atualidade das obras (ou das respostas que elas guardam, não como segredo, mas enquanto espera), pelo viés do diálogo e da generosa gratuidade que caracteriza todo texto ao chegar ao mundo e nele se manter, seja lido ou não. Resta, deste modo, ser generoso e acolher essa gratuidade, que pode ser pensada e sustentada para além de uma crítica à indústria editorial.

Pensar uma obra atual dentro desta estrutura aparentemente transgride o pressuposto inicial do diálogo entre dois horizontes distintos. No entanto, se se pensa que os interlocutores estão imersos no mesmo horizonte histórico e estético, o que se abre é uma nova perspectiva de aplicação da estética da recepção. Tem-se a possibilidade de refletir questões atuais numa abordagem social ou política, moral ou estética, em cujo móbile está a literatura enquanto uma das maneiras de discurso reflexivo sobre problemáticas que ultrapassam o domínio estético – em apoio, ainda seria possível argumentar que o mundo da obra distancia-se, pela diferenciação estética, do mundo do leitor, consistindo assim em horizontes distintos. Neste sentido, em vez da *reconstrução* do passado histórico, o texto termina conduzindo a uma *construção* do presente assentada não no discurso da ciência, da filosofia ou da religião, mas no discurso de uma obra literária.

É isso o que ocorre quando se elenca como *corpus* analítico *Contos d'Escárnio*. Discutir a recepção, em Hilda Hilst, torna-se um exercício de construção elucidadora do presente e dos conflitos históricos, como também, um exercício de problematização do sentido da enformação estética. De saída, os elementos constitutivos da recepção de *Contos d'Escárnio* seriam os mesmos da produção. Se a autora oferece uma resposta a sua época, envia esta resposta ao seu contemporâneo, consistindo a tarefa muito mais em recorrer às condicionantes sociais e estéticas, às quais está atrelado seu intento inventivo, implicadas seja na rejeição dos seus textos (como se viu, a autora sempre foi pouco lida, sem contar, por enquanto, o interesse póstumo que, ao que parece, tem despertado) seja quando, em parte postumamente, nela se credita possibilidades editoriais significativas (tal como ocorre com a apropriação do patrimônio cultural em vários aspectos).

Pode-se daí arrematar que o horizonte histórico de Hilda Hilst é o mesmo do seu pretenso leitor; o mesmo se diga quanto ao estético. E isto não implicaria problemas no que respeita recorrer à estética da recepção – de início associada à dialética entre o passado e o presente, entre a literatura do passado e a atual – como teoria norteadora de um estudo sobre uma das suas obras. Por outro lado, *Contos d'Escárnio/Textos Grotescos*, pelo que figura no próprio título, também indicado nas palavras do narrador, é um esforço de configuração do grotesco com um apelo nitidamente delineado, que ultrapassa aquém os limites do horizonte do presente, implicando não mais numa construção e sim na reconstrução de um contexto, para o qual passa a interessar o próprio grotesco.

Recorrendo à letra do texto, na qual se denuncia a empreitada narrativa, *Contos d'Escárnio* se define como *roteiro de fornicação* e *história pornéia*, ainda sustentada na dúvida sobre se se trata de *metafísica ou putaria das grossas*. Neste sentido, há um passado que retorna e deve, por conseguinte, ser reconstruído. Nesta perspectiva, sobrevém a estrutura da estética da recepção no seu propósito de estabelecer um diálogo entre as épocas – entre as obras de diferentes épocas. Hilda Hilst dialoga com o passado e a sua compreensão apenas se faz possível no resgate da história do grotesco, que aqui se configurou enquanto reconstrução conceitual desde o estudo dos intelectuais que dele se ocuparam, por uma questão de recorte e de alcance da pesquisa.

A compreensão de *Contos d'Escárnio*, por ser uma obra atual, não poderia restringir-se apenas à construção do horizonte no qual nasce – deve-se ter em nota que também é a atualidade de uma maneira de posicionar-se diante do mundo, que se arrasta desde o século XV, para tomar como referência o surgimento da palavra e a influência que daí por diante

exerceu sobre a imaginação artística. Importante para a recepção do grotesco nos termos aqui propostos será, portanto, compreender este fluxo histórico-estético que encontra acolhida na imaginação de Hilda Hilst – que a escritora faz de *Contos d'Escárnio* âncora, não apenas da sua produção, mas também do próprio grotesco num sentido mais lato. Junto a outras obras, que reunidas formam a trilogia obscena, serve de porto para uma escrita austera e agônica e, ainda, do vaguear do grotesco pelos porões da literatura oficial, mantendo-se, ainda, ligada aos temas elevados.

À primeira vista (ou à primeira leitura), vê-se que se trata de um texto grotesco, pela própria intenção de escrever lixo e bestagem que o narrador enuncia, operando de imediato – considerando-se ainda a *aisthesis* textual – uma identificação que se traduziria num "isto não é desta época, vem de longe, vem de aquém". Por outro lado, na esteira do pensamento de Adorno, seguindo os passos da *Teoria estética*, revela-se o grotesco como fenômeno da realidade artística contemporânea. Segundo se pode defender nessa linha de pensamento, a arte ancorou no feio como único refúgio de sobrevivência, o que dá a entender que o cenário da enformação das belas coisas é o terreno fértil para o grotesco, em que o belo descansa não para retornar, mas para deixar livre à plasticidade da presente época a tarefa da denúncia da realidade, num protesto em que não somente o feio vem cobrar reconhecimento, sobretudo, para manter-se enquanto possibilidade e realidade da arte.

O que Adorno sugeriu para o estatuto do belo, em sentido geral, serve à compreensão do lugar que ocupa o grotesco na produção da autora, porque conduz à problematização de um horizonte estético do presente. No entanto, resta o problema consistente ao tipo de grotesco que na escritora ganha relevo. Neste ponto, relevante é indicar uma divisão do grotesco em

realismo grotesco, oriundo da cultura popular e do carnaval, cuja contribuição é devida a Mikhail Bakhtin; e o estranho, de caráter fantástico e abissal, conforme se concentra o âmbito abarcado por Wolfgang Kayser do grotesco moderno. Como não se trata de isolar um ou outro, porém de compreendê-los dentro de uma perspectiva histórica, desta divisão tomada de empréstimo de Mary Russo, em *O grotesco feminino*, infere-se uma diacronia e uma sincronia – o primeiro circunscrito ao domínio histórico do passado, o outro primando pelo recorte da atualidade, perfazendo dois horizontes distintos.

Viu-se com o teórico russo a caracterização do grotesco desde as categorias do rebaixamento e da regeneração. A ida à Idade Média e ao Renascimento tem o sentido de alargar o seu domínio e desfazer a compreensão que se consolida em Kayser de que apenas seria compreensível enquanto fenômeno estético, desde o âmbito do seu emprego pelos modernos. Não se pretende com isto dizer que no teórico alemão não se faça menção ao Renascimento; de modo preponderante, insiste Bakhtin, a categoria do estranho parece condicionar toda a leitura do grotesco, o que significaria um reducionismo na sua abrangência conceitual. Assim, pretendendo defender que o estudo de Kayser abarca apenas uma faceta do grotesco, Bakhtin estende a sua reflexão às raízes do grotesco nas manifestações populares da Idade Média e do Renascimento. Este movimento pode ser entendido do ponto de vista de uma diacronia, o que não desaprova os resultados da pesquisa de Kayser, antes as delimita num período histórico determinado.

Com isto, o grotesco de imediato reconhecido em *Contos d'Escárnio* torna-se mais nítido, pois ao remeter a um passado se insere numa diacronia do próprio grotesco – tenha-se em mira que para escrever um roteiro de fornicação ou histórias porneias, o narrador se serve do baixo-corporal operando pelo

rebaixamento que remonta ao século XV, do qual Bakhtin cria o conceito de realismo grotesco. Noutra linha, para o propósito de defender a atualidade do grotesco na obra de Hilda Hilst, a diacronia e sincronia situam *Contos d'Escárnio* não apenas numa série histórica, sobretudo, ganha força uma distinção interna à produção mesma da autora.

Ao acolher como ponto de partida as conclusões de Anatol Rosenfeld sobre a obra da autora, viu-se que a entrada na ficção embrenha-se no grotesco, como motivo e finalidade de efeito. A divisão proposta no sentido de nela indicar duas fases do grotesco, tinha a intenção de estabelecer um lugar para *Contos d'Escárnio* no todo da sua produção. Pode-se com os dois momentos delineados a partir de Kayser e Bakhtin, reforçar o argumento em favor de uma dimensão sincrônica do grotesco, este inaugurado com *Fluxo-Floema*; e também uma diacrônica, pelo longínquo a que remete, principiado por *O Caderno rosa de Lory Lambi* e continuado por *Contos d'Escárnio* e *Cartas de um sedutor*, mais próximos do que foi reunido sob a denominação de realismo grotesco.

O alinhamento dos dois teóricos para sugerir uma diacronia e sincronia do grotesco – aos quais ainda podem ser acrescentadas as três épocas que ambos indicam como reincidência do grotesco na imaginação artística –, permite estabelecer um fio de continuidade à ficção de Hilda Hilst e melhor situar *Contos d'Escárnio*, apresentando outra maneira de argumentar, junto a Alcir Pécora e Deneval de Azevedo, o último em *Holocausto das fadas*, que não há distinção entre escrita séria e obscena, como se pretendeu, segundo eles, compreender a trilogia obscena. Daí, provisoriamente defender que nesta obra *o grotesco é antigo e a sua recepção conta com esse fluxo histórico-literário*. Trata-se de uma nova maneira de tematizar as condições de

existência numa época que varreu das perspectivas humanas qualquer ordenamento possível para a esperança e a ilusão.

Porém, apresenta-se com isso um limite que dirige a problemática da recepção para outro ponto importante à atualidade do grotesco. No que respeita à estética da recepção, o que colocaria lado a lado dois horizontes em diálogo – no caso, o horizonte do realismo grotesco e o moderno – seria a lógica da pergunta e a resposta. Isto se depreende também dos autores supracitados: em cada época em que o grotesco se renovou e assomou no domínio da arte, respondeu à pergunta sobre o que resta ao homem quando as concepções vigentes no mundo caducam. É nesse sentido que o grotesco se traveste em concepção orgânica do mundo, na contramão das culturas oficializadas – embora com realidades diferentes a serem enfrentadas, a pergunta que o consolida e através dele se transmite é a mesma nos séculos XV, XIX e XX.

À recepção do grotesco, em consequência, deve-se ter em conta a retomada da questão que solidariza passado e presente e as três épocas indicadas acima, harmonizando-se nesta tapeçaria histórica *Contos d'Escárnio*. A sua atualidade é a atualização de uma resposta, possível apenas se se mantém, sobretudo, a pergunta. *Contos d'Escárnio* delimita-se não apenas numa divisão interna à produção da autora, também se liga a essa outra mais ampla, de um grotesco renascentista e outro moderno. Nesses termos, voltando-se para o engenho de Hilda Hilst, a questão converge para dois polos do horizonte do presente: um mais abrangente, que vai se afunilando desde a morte de Deus, compreendida nos termos do diagnóstico de Nietzsche, implicando no desamparo em face da existência; o outro, mais estreito, dizendo respeito à política bandalha brasileira, à qual não faltam palavras e expressões corrosivas desferidas como

meio de denúncia e desconstrução racional de uma racionalidade em descrédito.

Para o primeiro, *Contos d'Escárnio* é um roteiro de safadezas, tendo a foda como princípio metafísico existencial; quanto ao segundo, é história porneia para fazer desabar a *pornocracia* nacional. Ao primeiro enlace desse horizonte histórico, o do desamparo e desespero ante a ausência de valores transcendentes, é uma resposta diferente de *Fluxo-Floema* e *A obscena senhora D* – em vez de se lançar na angústia lancinante em face do nada, já que as relações com o divino não vão muito bem, eleva a foda como resto no qual se encontraria amparo e explicação para inquirições fundamentais. Ao outro, se nada se toma a sério após a subida da rampa e os políticos se confundem com o bufão, resta também a foda, mais crível e menos decepcionante – ante a queda da fachada dessa dupla esperança (ou dupla ilusão: a da crença no divino e a da crença na luta política) outra existência vem a ser anunciada. Com isto, Hilda Hilst flerta com o passado e rompe com a sincronia do grotesco, relançando-o no fluxo diacrônico.

A dialética da pergunta e da resposta vislumbra não apenas os dois horizontes do grotesco – o renascentista e o moderno; um passado e outro contemporâneo. Sobretudo, constitui chave de interpretação para empreender a inserção de *Contos d'Escárnio* nessa série histórica, como se viu, pela ruptura com a sincronia em função da diacronia, como que a dizer que o grotesco pode ter mais formas e melhor responder aos infortúnios do tempo presente. Assim, a atualidade do grotesco não somente repousa na retomada de um pretérito esquecido na escuridão das grutas, pela via do baixo-corporal, que promove no rebaixamento a geração de uma nova concepção de mundo – *a recepção do grotesco é a atualidade da questão a ele inerente*, sublimemente endossada, amparada e acomodada pela

imaginação de Hilda Hilst e do seu narrador bufão; como ele mesmo diz de si, um filho da crassa putaria, que não cultiva sentimentos e intenções nobilitantes em relação ao mundo e ao leitor.

A escritora parece levar às últimas consequências a recusa da arte, indicada por Adorno, em representar a realidade desde a perspectiva de enformação do belo – onde não há beleza não há como fazer derivar beleza. A realidade é feia, mas ela empresta beleza a esta realidade e assim promove o efeito de denúncia e destronamento característicos do realismo grotesco, mantendo o feio sem sugerir um apaziguamento ou um desvio do olhar. Essa conclusão, no entanto, parece precipitada, pois conduziria a pensar que o seu texto é realista, quando, na verdade, pela mecanografia mesma, dista demasiado de um relato épico. E, neste sentido, chega-se a um desfecho provável da recepção e do fluxo do grotesco na sua obra. Se o grotesco relaciona-se com o realismo, este diria muito mais respeito aos enredamentos da "realidade" *da* e *na* consciência.

Nesse ponto da presente discussão, implica retomar a relação entre diacronia e sincronia do grotesco – *Contos d'Escárnio* rompe com o grotesco moderno, suspendendo assim a constelação sincrônica do estranho e busca no aquém um grotesco, segundo Bakhtin, mais genuíno. Tal compreensão parece não situar a obra do ponto de vista da sincronia. Em contrapartida, deve-se notar, atentando para a estrutura mecanográfica, o estilo da escrita revela-se pelo que se convencionou chamar *fluxo da consciência*, que alguns reduzem a uma técnica narrativa e outros o elevam a gênero literário, que, segundo Robert Humphrey, tendo surgido na primeira metade do século XX, traça uma peculiaridade dos escritores desta época.

Não necessariamente relutando em tomar partido na querela, importante aqui é ressaltar que, seja como gênero,

seja como técnica narrativa, o fluxo da consciência reveste o grotesco de uma ambiência sincrônica. Assim, faz-se possível afirmar que o conteúdo de *Contos d'Escárnio* vem de um longínquo que se estende na poeira da história, mas a forma é atual. A recepção do grotesco repousa num horizonte histórico, situado na diacronia das obras, mas também num estético, ancorado na sincronia de uma técnica narrativa – no baixo corporal e no rebaixamento das ideias elevadas ao princípio da foda e da indagação metafísica do falo, mas também no fluxo da consciência.

Assim, aquela estrutura horizôntica, que põe lado a lado Bakhtin e Kayser, segundo mais acima sugerido, enquanto possibilidade reflexiva na esteira da teoria da recepção encontra um paralelo em *Contos d'Escárnio*, em que conteúdo e forma se imbricam e coroam a atualidade do grotesco. O baixo-corporal adéqua-se e é adequado ao ancoramento de outro fluxo: o literário, cujo ponto de desencadeamento consiste na essência do romance, compreendido aqui enquanto recuo em direção ao eu. O fluxo da consciência parece configurar o último reduto da literatura quando ela segue em direção ao isolamento do sujeito, tal como ocorre na escrita destinada à leitura solitária que é o romance moderno, mas também se se atenta para a realidade do pós-guerra que impõe ao indivíduo um fechamento em si mesmo – o fluxo da consciência, ao que tudo indica, é a radicalização de um refluxo que se adianta já no surgimento do romance.

Nessa linha de raciocínio, o grotesco parece acompanhar esse refluxo e se esconde nos infinitos arranjos e desarranjos do pensamento no seu fluxo intermitente em busca de ordenar os conteúdos extraídos da realidade concreta, da reconciliação da consciência com o entorno, do qual não pode fugir a não ser sob o risco de enclausurar-se no interior de si mesma, como

é o caso da maioria das novelas da primeira fase do grotesco em Hilda Hilst. O desdobramento histórico do grotesco busca guarida formal no fluxo da consciência, no mesmo sentido que se defende que *Contos d'Escárnio*, junto às outras obras da trilogia, serve de guarida aos temas mais austeros de Hilda Hilst.

Quanto à diacronia, o grotesco serve-se do baixo-corporal e presta-se à denúncia, no dizer da autora, de todas as cloacas do poder; quanto à sincronia, evidencia que a própria consciência é grotesca – no fluxo da consciência, o grotesco migra da praça pública para as grutas da consciência, daí concentrar-se nos níveis mais baixos da pré-fala – e, porque não dizer, em referência à descoberta freudiana, no nível do inconsciente; acompanha o movimento de reclusão e enclausuramento da literatura nos limites estreitos de um eu apartado da alteridade da vida social, no mesmo movimento acusado por Bakhtin da transmutação que nele se opera da linguagem vulgar para a língua elevada, das ruas e vielas aos gabinetes dos escritores.

Numa última palavra, infere-se ainda que a própria consciência torna-se risível e nisto se alinha com outro desdobramento histórico: o do riso. No fluxo da consciência, o grotesco responde à difusão do riso, na sua historicidade no século XX. Se se defende que ele zomba da própria consciência, pela forma à qual se obriga para atualizar-se, isto se faz porque o século XX, por um lado, tendo dessacralizado e desencantado toda a realidade exterior ao sujeito, elege a individualidade enquanto mito do sagrado – ironicamente deixando ao riso esta mesma individualidade como campo de atuação do rebaixamento e dessacralização. No passo da história, os alvos privilegiados do riso vão cedendo lugar a esse novo domínio do sagrado.

Por outro lado, seguindo um movimento também de declínio do riso nas formas da ironia, do humor, do sarcasmo – que

Bakhtin denomina formas degradadas do riso grotesco –, até chegar à determinação da sociabilidade de toda uma época, quase que como a realização pervertida da promessa crítica inerente ao riso, quando Hilda Hilst adere ao riso, não o faz no sentido também da sua atualidade. Sendo esta atualidade caracterizada pelo que Gilles Lipovetsky chama de *sociedade humorística* e Vladimir Safatle de *capitalismo carnavalesco*, parece reduzir as funções do riso ou a alegria festiva generalizada numa sociabilidade alegre e extrovertida, o que se designa pelo primeiro conceito; ou quando a ideologia se apropria do riso como forma de automanutenção e mascaramento de si mesma, para dar a ilusão de que não mais há ideologia.

Nessa linha de raciocínio, a definição indicada para o riso conduz à possibilidade de pensar o riso também na dinâmica da diacronia e da sincronia, nos moldes do que se pensou em relação ao grotesco carnavalesco e o estranho. A plausibilidade dessa inferência melhor se sustentaria recorrendo mais uma vez a Bakhtin e sua investigação do riso grotesco da Idade Média e do Renascimento. Diacronicamente, o riso é uma forma de crítica sócio-histórica, voltada para o rebaixamento e regeneração de concepções caducas – o mesmo já tendo sido dito em relação ao grotesco; sincronicamente, pode-se aludir à sociedade humorística, do lado da sociabilidade, e à ideologia da ironização, do lado do capitalismo contemporâneo.

E, mais uma vez, conclui-se com o lugar que *Contos d'Escárnio* ocupa nessa panaceia do riso, ao qual se atribui perspectivas tão diversas das tradicionalmente a ele destinadas. Em vez de promover entretenimento festivo e fazer do riso o ópio do povo, para fazer uso da expressão empregada por Georges Minois, Hilda Hilst rompe com essa conjuntura e faz do seu texto o resgate de possibilidades pretéritas da gargalhada, nas quais nele se apostava como instância da crítica

contra as mascaradas ideológicas e contra uma sociabilidade infundada. Mais uma vez, rompe com a expectativa – editorial ou social – e transforma o seu que fazer num protesto endereçado à ilusão religiosa e a hipocrisia política.

Pode-se agora fazer uma tentativa de esquematização que delineie os momentos centrais da recepção do grotesco, em Hilda Hilst: *retomada do baixo-corporal pela elevação da foda a indagação metafísica*; *conformação do rebaixamento ao fluxo da consciência*; *recusa em aderir à perversão do riso como alegria festiva e agenciamento ideológico*. Tem-se, portanto, o fluxo do grotesco na diacronia das obras ancorado na sincronia do fluxo da consciência, pelo viés do refluxo da literatura e do riso, numa época em que o eu tende cada vez mais ao encolhimento do seu espaço de atuação e capacidade de transmissão das experiências vividas.

Isso permite sugerir *Contos d'Escárnio* como ponto de convergência e renovação do grotesco e do riso que com ele desfila na história da literatura; permite vislumbrar na escrita de Hilda Hilst, com toda a radicalidade e seriedade da trilogia grotesca, a possibilidade de crítica social e elucidação do horizonte do presente, motivo pelo qual empresta o seu gênio à configuração da particularidade disforme. Pode-se aventurar a seguinte interpretação: apesar da intenção de se alegrar e ser lida por um público menos escasso, maneira com que humildemente se explica quando indagada sobre a decisão de escrever coisas porcas, o investimento na denúncia do desamparo e da pornocracia teria influenciado muito mais a incursão num labor ficcional menos ácido.

Quanto ao leitor, cabe a cada um decidir acolher no seu querer o querer de Hilda Hilst, o seu apelo e reclame que persiste não apenas porque seja ou tenha sido pouco visitada e inacessível, sobretudo, porque é da *vontade* de todo texto ser

recebido e albergado na imaginação leitora. E, na resposta positiva ao apelo de salvaguarda protetora, decidir manter-se sustentando essa dialética de questões e respostas, cujo desfecho talvez não seja previamente delineado – ou não se esgote. É neste acolhimento que o leitor ultrapassa o plano ideal da espera, que é todo texto, no plano empírico da decifração dos signos e apropriação dos significados. O leitor apenas passa à existência na atenção a este apelo e na manutenção do diálogo com a obra. No mais, *Contos d'Escárnio* é um misto de riso e iluminação, que pergunta e responde desde que alguém saiba "ouvir" e permanecer na duração da leitura, apesar dos riscos possíveis.

Referências

Obras de ficção de Hilda Hilst

HILST, Hilda. **Contos d'escárnio/Textos grotescos**. São Paulo: Globo, 2002a.

______. **Rútilos**. São Paulo: Globo, 2003.

______. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002b.

______. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

______. **A obscena senhora D.** São Paulo: Globo, 2001.

______. **Com meus olhos de cão e outras novelas**. São Paulo: Globo, 2006.

______. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

______. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Globo, 2005.

______. **Cartas de um sedutor**. São Paulo: Globo, 2002c.

______. **Estar sendo. Ter sido**. São Paulo: Nankin, 1997.

______. **Cascos e carícias***:* crônicas reunidas. São Paulo: Globo, 2007.

______. **Bufólicas**. São Paulo: Globo, 2002d.

Sobre Hilda Hilst

ABREU, Caio Fernando. **A festa erótica de Hilda Hilst**. São Paulo: *A-Z*, n.26, 1990.

AMORIM, Fabiana Brandão Silva. **Desejo e emancipação feminina**: a inscrição do erotismo na poesia de Hilda Hilst e Teresa Calderón. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. **Holocausto das fadas**: a trilogia obscena e o carmelo bufólico de Hilda Hilst. São Paulo: Annablume; Edufes, 2002.

BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. **Anais do Simpósio Hilda Hilst**, Universidade de Niterói, 2000.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Sales, n. 8, out.1999.

CARVALHO, Cláudio. **Pensando as margens**: reflexões em torno da produção em prosa de Hilda Hilst nos anos 70 e 60. Mimeografado.

COELHO, Nelly Novaes. **Hilda Hilst**: entre o eterno e o efêmero. O Estado de São Paulo: São Paulo, 14 ago. 1984.

__________. **Qadós**: a busca e a espera. O Estado de São Paulo: São Paulo, 24 mar. 1984.

__________. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. **Feminino singular**: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea. São Paulo: GRD, 1989.

COMODORO, Roberto. **O fecho de uma trilogia erótica**. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 2 set. 1991.

FRAGATA, Cláudio. Entre a física e a metafísica: Hilda Hilst. **Globo Cência**: São Paulo, 1996.

FUENTES, J. L. Mora. **Como uma brejiera escoliasta**. [Mimeo].

__________. **O Caderno Rosa de Hilda Hilst**. [Mimeo].

GRANDO, Cristiane. **A obscena senhora morte**: odes mínimas dos processos criativos de Hilda Hilst. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2003.

MACHADO, Clara Silveira. **A escritura delirante em Hilda Hilst**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica: São Paulo, 1993.

MARIA, Cleuza. **A verdade extrema de Hilda**. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 17 set. 1982.

MORAES, Eliane Robert. **A obscena senhora Hilst**. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro, 12 mai. 1990.

MORAIS, João Batista Martins de. **Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2007.

NETTO, Cecília Elias. **A santa pornográfica**. Correio Popular: Campinas, 7 fev. 1993.

PÉCORA, Alcir. A moral pornográfica. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 70, 2001.

__________. Não é pornográfica a pornografia de Hilda Hilst. **Correio Popular,** Campinas, 7 nov. 1991.

PEREIRA, Ana Paula de Oliveira. **A escritura desejante de Hilda Hilst**. (Dissertação Mestrado Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: **São Paulo, 2006.**

PETRONIO, Rodrigo. Elogio de Hilda Hilst: sobre a edição das Obras Completas. **Rascunho,** fev. 2003.

PIMENTEL, Renata. **Quando em excesso e silêncio**: não calam. (Suspensão e delírio da palavra em Lavoura Arcaica e A obscena senhora D.). Mimeografado.

QUEIROZ, Vera. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. In: **Pactos do viver e do escrever.** Fortaleza: 7 Sóis, 2004, p. 35-51.

__________. **Hilda Hilst**: três leituras. Florianópolis: Mulheres, 2000.

__________. Hilda Hilst e a arquitetura de escombros. **Passages de Paris I,** 2005.

QUINLAN, Susan Canty. O exílio fictício em A obscena senhora D. **Revista de Crítica Literária Latino-americana,** Berkeley, v.20, 1994.

RIBEIRO, Leo Gilson. **Apresentação a Ficções de Hilda Hilst**, [Mimeo].

ROSENFELD, Anatol. Hilda Hilst: poeta, narradora, dramaturga. In: HILST, H. **Fluxo-Floema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

SANTOS, Leandra Alves dos. **Hilda Hilst: amor, angústia e morte – passagens grotescas de uma arte desarmônica**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara-SP, 2006.

SCALZO, Fernanda. Hilda Hilst vira pornógrafa para se tornar conhecida e vendida. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mai. 1990.

VÉJAR, Francisco. La poeta Del erotismo. **Revista de Libros,** 6 ago. 2004.

WERNECK, Humberto. Hilda Hilst se despede da seriedade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 fev. 1990.

YONAMINE, Marco Antônio. **Arabesco das pulsões**: as configurações da sexualidade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

Bibliografia de Apoio

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. bras. Guido de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. Trad. bras. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.

__________. **Teoria estética**. Trad. port. Artur Morão. Lisboa: 70, 2006.

__________. **Mínima moralia**. Trad. port. Artur Morão. Lisboa: 70, 1951.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Trad. bras. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. bras. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. bras. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 1882.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. Trad. bras. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5. ed. Trad. bras. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

__________. **Problemas de La poética de Dostoievski**. Trad. esp. Tatiana Bubnova. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. Trad. bras. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

__________.**S/Z**. Trad. port. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: 70, 1970.

BODEI, Remo. **As formas da beleza**. Trad. bras. Antonio Angonese. Bauru-SP: Edusc, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. bras. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. 2. ed. Trad. bras. Ivone Castillo Benetti. São Paulo: Martins Fontes: 2007.

BORBA, Maria Antonieta de Oliveira. Sentidos e interpretação: teorias sobre a ficção e o leitor. **Gragoatá**. Niterói, n. 18, p.169-182, 2005.

BREMMER, Jean; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Trad. bras. Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CALVINO, Ítalo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. **A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft**. São Paulo: Annablume, p.1996.

DILTHEY, W. **Teoria das concepções de mundo**. Trad. port. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria literária:** uma introdução. Trad. bras. Waltesir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar da civilização**. Trad. bras. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

__________. O estranho. In: **Edição Standard, Vol. XVII**. Trad. bras. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

__________. **O ego e o id**. Trad. bras. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

__________. **Os chistes e a sua relação com o inconsciente**. Trad. bras. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito. **Revista USP**, n. 53, São Paulo: USP, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e m***étodo*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. bras. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997.

__________. **Verdade e m***étodo II*: complementos e índice. Trad. bras. Ênio Paulo Giachini. Petrópolis-RJ: Vozes, 2002.

__________. **Estética y hermenêutica**. Trad. esp. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos, 1996.

__________. **A Atualidade do belo:** a arte como jogo, símbolo e festa. Trad, bras. Celeste Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Trad. port. Lisboa: Veja, 1995.

GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. **Dois ensaios frankfurtianos**. João Pessoa: Idéia, 2004.

GUIDIO, Milena Magalhães. **Reflexões sobre a posição do leitor nas teorias da recepção**. Mimeografado.

HEGEL, G. W. F. **A razão na história**: uma introdução geral à filosofia da história. Trad. bras. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

__________. **Cursos de estética, I.** Trad. bras. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. port. Maria da Conceição Costa. Lisboa: 70, 1977.

HUGO, Victor. **Do grotesco e o sublime**. Trad. bras. Célia Benettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. Trad. bras. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hil do Brasil, 1976.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, Vol.1. Trad. bras. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

__________. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético, Vol. 2. Trad. bras. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

JAMES, William. O fluxo do pensamento. In: __________. **Princípios de psicologia**. Trad. bras. Pablo Rubén Mariconda. São Paulo: Abril Cultural, 1979, (Coleção Os Pensadores).

JAUSS, H. R. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. bras. Sérgio Tellardi. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, H. R.(et. al.) **A Literatura e o leitor**. Trad. bras. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

__________. O Texto Poético na Mudança de Horizonte de Leitura. In: __________. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Trad. bras. Marion S Huschman e Rosane V. Lopes. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983, p.305-358.

__________. **Pequeña apología de la experiencia estética**. Trad. esp. Daniel Inneraty. Buenos Aires: Paidós, 2002.

__________. **Pour une esthétique de la r***éception*. Trad. fran. Claude Millard. Paris: Gallimard, 1978.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. bras. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1996, (Coleção Os Pensadores).

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. Trad. bras. J. Guinburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. 4. ed. Trad. bras. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz**: Kafka. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

__________. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: 34, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Trad. bras. Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri-SP: Manole, 2005.

LUNA, Jayro Nogueira. Estética da recepção e o neo-estruturalismo semiótico: um diálogo no Horizonte do Provável. Mimeografado.

LUKÁCS, G. **Estética**. Trad. esp. Manuel Sacristán, Grijalbo, v.1,1965.

__________. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande época. Trad. bras. José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2000.

MARTINS, Alexandre de Oliveira. **A pontuação como marcador expressivo da disritmia poética em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – São José do Rio Preto-SP: Universidade Estadual Paulista, 2004.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. bras. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NIETZSCHE, F. **Considerações intempestivas**. Trad. port. Lemos de Azevedo. Lisboa: Presença, 1976.

PALMER, R. **Hermenêutica**. Trad. port. Maria Lúcia Ribeiro Ferreira. Lisboa: Ed. 70, 1969.

RODRIGUEZ, Francisco. **La noción de género literario en la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss**. Mimeografado.

ROSENFELD, Anatol. A visão grotesca. In: __________. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_________. Reflexões sobre o romance moderno. In: __________. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Trad. bras. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SANDANO, Carlos. **A passagem da poiesis para a aisthesis**. Mimeografado.

SARTRE, J. P. **Que é a literatura?** Trad. bras. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Trad. bras. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TAVARES, Bráulio (org.). **Freud e o estranho**: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

Sobre o livro

Projeto Gráfico e Editoração	Jéfferson Ricardo Lima Araujo Nunes
Design da Capa	Jéfferson Ricardo Lima Araujo Nunes
Revisão Linguística	Elizete Amaral de Medeiros
Normalização Técnica	Jane Pompilo dos Santos

Impressão	Gráfica Universitária da UEPB
Formato	15 x 21 cm
Mancha Gráfica	10 x 16 cm
Tipologias utilizadas	Adobe Carslon Pro 11,5/14 pt Futura Condensed Medium 14/ 16 pt
Papel	Apergaminhado 75g/m^2 (miolo) e Cartão Supremo 250g/m^2 (capa)

A compreensão de *Contos d'Escárnio* não poderia restringir-se à construção do horizonte no qual nasce, o século XX. A intenção de escrever lixo e bestagem, anunciada pelo narrador, aos poucos, revela um grotesco vindo de um longínquo, de um aquém. Por isto, fez-se necessário também compreender o fluxo histórico-estético que encontra acolhida na imaginação de Hilda Hilst, cujo amparo conceitual buscou-se à *estética da recepção e do efeito*, de Hans Robert Jauss. Na linha de pensamento de Theodor Adorno, na *Teoria estética*, o feio insurge como fenômeno da realidade artística contemporânea; refúgio de sobrevivência da arte e dos belos escritos, deixa livre à plasticidade do presente a tarefa da denúncia da realidade. Em protesto, o dissonante reivindica cidadania e mantém-se como possibilidade da arte. Neste sentido, tem lugar em Hilda Hilst a *atualidade do grotesco*.

ISBN: 978-85-7879-176-6